

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studien zur esoterischen Dimension in Leben und Werk von Alfred Kubin"

Verfasserin

Katleen Jasmin Luger, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

...für meine Sonne, meine Sterne...

Meinem Vater, der mir gezeigt hat, wie eine Einheit von Religion und Wissenschaft praktisch gelebt werden kann und für meine Mutter, die stets alles verbindende Einheit in meinem Leben. Und für meinen Khal, mögen deine Lieder stets im Wind erklingen…

In innigem Dank für den fortwährenden Impuls der von euch ausgeht…

INHALTSVERZEICHNIS

„Jetzt bin ich leicht,
jetzt fliege ich,
jetzt sehe ich mich unter mir,
jetzt tanzt ein Gott durch mich.“[1]

[1] Nietzsche 1954, S. 307.

EINLEITUNG

Der 1877 geborene und vorwiegend graphisch tätige Alfred Kubin war weitgehend in die avantgardistischen Tendenzen der Klassischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingebettet.[2] Der österreichische Kunsthistoriker Wieland Schmied urteilte folgendermaßen: „Da hätte sich im Prinzip ein Weg über den Blauen Reiter oder über Waldens Sturm weiter zum Bauhaus nach Weimar und vielleicht auch noch Dessau, oder Mitte der zwanziger Jahre eine Übersiedlung nach Paris und ein Anschluss an die Gruppe der Surrealisten um André Breton sehr wohl vorstellen lassen – wären da nicht innere Zwänge gewesen, die ihn von München zurück in das Land seiner Jugend und seines Vaters, von der Weltbühne weg in die Einsiedelei, von den Entwicklungen der modernen Kunst in die Abgeschlossenheit seines Traumreichs gezogen hätten."[3] Schmied folgerte die vom Künstler verabsäumte Möglichkeit zu einem derartigen Werdegang, obwohl seine formalen Gestaltungsprinzipien in nur geringer Weise an die stilistischen Innovationen der Avantgardisten angeschlossen haben. Hatte sich der Künstler auch zeitweise an avantgardistischen Gestaltungsprinzipien versucht, so entschied er sich im Hinblick auf die Stilistik der Darstellung für eine Haftung an der Tradition des gegenständlichen Raum-Zeit-Gefüges. Darüber hinaus förderten seine autarken Gestaltungsprinzipien, sowie die Verankerung in der Dekadenz und dem Kulturpessimismus des 19. Jahrhunderts, eine Positionierung des künstlerischen Werkes an die Schwelle zur Moderne.[4] In der Folge droht eine Fixierung auf die

---

[2] Während der künstlerischen Anfänge in München-Schwabing widmete sich Alfred Kubin der Künstlervereinigung Phalanx und war ein Mitglied der Neuen Künstlervereinigung München. Nach dem Austritt beteiligte er sich zwischenzeitlich in der Gruppe SEMA und wurde zu einem Mitglied des Blauen Reiters. Durch seine Teilnahme am Herbstsalon und dem engen philosophischen Kontakt zu Salomo Friedlaender gilt es ihn im Umkreis des Sturms zu verorten. Des Weiteren war er mit den Kunstschaffenden des Staatlichen Bauhauses in Weimar verbunden, noch 1932 stellte er in Dessau aus.

[3] Schmied 1978a, S. 8.

[4] Eine eindeutige stilistische Einordnung des Schaffens von Alfred Kubin in eine der großen kunstgeschichtlichen Strömungen am Anfang des 20. Jahrhunderts, gestaltet sich auf Grund des Umfangs und der stilistischen Diversität seines Œuvres schwierig. In der Fachliteratur wird Alfred Kubin vorwiegend als ein Künstler der Phantastik beschrieben, dessen Ausdruck sowohl von expressionistischen als auch von surrealistischen Elementen geprägt war und außerdem der schönen Linie des Jugendstils nahe stand. Kubins umfassendes und komplexes Œuvre blieb vorwiegend dem Graphischen und der einfühlenden Räumlichkeit des Gegenständlichen verhaftet. Auf Grund eines Unvermögens der eindeutigen stilistischen Klassifizierung fand sein Werk als autarker Impuls auf die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert Anerkennung.

rückwärtsgewandten Züge des Schaffens; anerkannt wird seine Leistung, ein später Wegbereiter der Moderne darzustellen, der im vorausgegangenen Jahrhundert wurzelnd, nicht über diese Schwelle hinauszutreten wagte. Mag dies im Stilistischen durchaus richtig sein, so ist ein Forschungsansatz am Esoterischen umso wichtiger, die geistige Vorwärtsgerichtetheit des Künstlers herauszustellen und seine intensiven Verbindungen zur künstlerischen Avantgarde der Klassischen Moderne zu erklären. Die den Avantgardisten erklärte Solidarität speiste sich weniger aus einer gemeinsamen Anlage im Gestalterischen, dem Stofflichen der Kunst, auch nicht aus der - nach 1906 ohnedies stetig abnehmenden - persönlichen Präsenz des Künstlers in gewissen, die Kunst ins Immaterielle vorwärts treibenden Kreisen. Vielmehr war es ein gemeinsamer, geistiger Hintergrund, der eine enge Korrespondenz im Rahmen der individuellen Entwicklungen förderte.[5] Ein maßgeblicher Einfluss des Esoterischen auf die Herausbildung einer immateriellen, vergeistigen Kunst, die etwa in die Abstraktion münden sollte, wurde von der Fachliteratur bereits zahlreich belegt und trifft symptomatisch auf jene Künstler zu, mit denen Alfred Kubin in innigem, geistigen wie künstlerischen Austausch gestanden hatte.[6] Die Relevanz einer konkreten Darlegung esoterischer Gedanken, die in Leben und Werk Alfred Kubins auf einem Streben nach Synthese basierten, wurde bislang offenkundig als zu gering erachtet.[7] Anerkennung findet Kubins Hang zur anderen Seite der menschlichen Vernunft, seine Vorliebe für das Seelische als „Organ des Erlebens, das gerade nicht dem Verstande untersteht“, als eine „Möglichkeit, der Konformität zu entrinnen“[8]. Hinweise gehen jedoch nicht über bloße Vermutungen hinaus, esoterisch-okkulte Ursprünge hinter der Weltanschauung des Künstlers sowie seiner Kunsttheorie für möglich zu halten. Aus diesem Grund machte sich die vorliegende Untersuchung zum Ziel, den esoterischen Ansatz in Leben und Wirken von Alfred Kubin herauszustellen. Der aktuelle Forschungsstand zu Kubin nährt sich aus

[5] Ein Forschungsansatz am Esoterischen liefert tiefgreifende Erkenntnisse über seine Anteilnahme an avantgardistischen Bestrebungen, etwa über seine Mitgliedschaft beim Blauen Reiter oder seine Verbindungen ans Staatliche Bauhaus.

[6] Der Ausstellungskatalog ›Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 – 1985‹ aus den späten 1980er Jahren verdeutlichte den Einfluss esoterischer Prinzipien auf die Entwicklung einer geistigen Kunst. Bereits in den 1970er Jahren stellte Sixten Ringbom das Esoterische als zentrales Referenzelement bei Wassily Kandinsky heraus. Der Katalog ›Das Bauhaus und die Esoterik‹ (2005) belegt den Einfluss des Esoterischen auf die Philosophie am Staatlichen Bauhaus.

[7] Das Unvermögen einer eindeutigen stilistischen Klassifizierung seines Œuvres nährt, vermischt mit der praktizierten Selbstdarstellung des Künstlers, eine Vielzahl an Synonymen für Alfred Kubin im wissenschaftlichen Diskurs. Alfred Kubin wird sowohl als Träumer, Einsiedler und Hexenmeister, zuweilen auch als Okkultist oder Esoteriker bezeichnet.

[8] Kippenberg 1997, S. 59.

einem Diskurs, der sich seit fast hundert Jahren mit seiner Person und seiner Kunst auseinandersetzte.[9] Dennoch wurde einer Fokussierung auf das Esoterische im Zusammenhang mit dem Künstler bisher nur peripher nachgegangen. Der Ausstellungskatalog ›Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion‹ beinhaltet hilfreiche Aufsätze, insbesondere bei Wittlich finden sich Hinweise auf esoterische Elemente in Kubins Werk, ohne dass diese jedoch als solche herausgestellt wurden.[10] Brigitte Heinzl legte nahe, ›Die andere Seite‹, Kubins phantastischer und einschlägiger Roman aus dem Jahr 1908, im Umkreis von esoterischen Zirkeln zu verorten.[11] Darüber hinaus ist der Ausstellungskatalog zur Esoterik am Bauhaus zu erwähnen, der aufschlussreiche Hinweise zum philosophischen Nährboden der Künstler im Deutschland der Zwischenkriegszeit lieferte, in dem auch Alfred Kubin wurzelte.[12] Der Katalog zur wechselnden, internationalen Ausstellung ›The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890 – 1985‹ stellt ein umfassendes Werk über die Beziehungen der Modernen Kunst zu esoterischen Prinzipien dar und belegt, wie diese an der Herausbildung der abstrakten Kunst maßgeblich beteiligt waren.[13] Die aufschlussreichste Quelle in Bezug auf das Forschungsthema war der Künstler selbst. Insbesondere dank den zahlreichen, großteils bereits zu Lebzeiten publizierten Essays von Kubin und durch seine Briefkorrespondenz mit dem Zeichner und Schriftsteller Fritz von Herzmanovsky-Orlando, erhält der Suchende zahlreiche Einblicke in Kubins Verständnis der Welt und seine Auffassungen über die Kunst.[14] Des Weiteren belegt die im Nachlass erhaltene Bibliothek Alfred

[9] Die kunsthistorische Einordnung des Künstlers Alfred Kubins in die Strömung der phantastischen Kunst wurde bereits umfangreich behandelt. Im Rahmen einer Literaturliste zum aktuellen Diskurs über phantastische Kunst, insbesondere im Zusammenhang mit Alfred Kubin, Vgl. Kat. Kubin 1996; Vgl. Assmann P. 1995b; Vgl. Freund 1999; Vgl. Assmann P./Oberchristl 2010; Vgl. Schurian/Grosenick 2005; Vgl. Thomsen/Fischer 1980, Vgl. Holländer 1980; Vgl. Holländer/Thomsen 1987.

[10] Vgl. Wittlich 2003, S. 71 - 92.

[11] Vgl. Heinzl 1995, S. 151 – 152.

[12] Vgl. Kat. Bauhaus und Esoterik 2005.

[13] Zur deutschsprachigen Ausgabe des Ausstellungskatalogs ›The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890 – 1985‹, Vgl. Kat. Das Geistige in der Kunst 1988.

[14] Das Hadern Kubins mit einer Laufbahn zwischen Philosophie, Literatur und Bildender Kunst zu Beginn seines Künstlerdaseins ist vermutlich konstitutiv für die Vielzahl der von ihm verfassten Aufsätze, die sich vorwiegend aus autobiographischen Schilderungen und dem philosophischen wie kunsttheoretischen, weltanschaulichen Konstrukt des Künstlers speiste. Sein Weltbild unterlag stets dem Wandel, wie er nicht müde wurde zu betonen. Im Kontext vorliegender Studie liefert die Freundschaft von Kubin zu Fritz von Herzmanovsky-Orlando wichtige Einblicke in den weltanschaulichen Horizont des Künstlers. Zentraler Anhaltspunkt des innigen Austausches während der Jahre 1903 bis 1952 ist ein publizierter Briefwechsel, der im Hinblick auf künstlerische Andeutungen von der Fachliteratur wenig geschätzt wird, obwohl er teils offenkundig, teils unterschwellig als ein Zeugnis für die Hinwendung der beiden Künstler zum Esoterischen dient und in der Folge als ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis des Künstlers Kubin und seinem Werk angesehen werden muss.

Kubins im oberösterreichischen Zwickledt ganz konkret die Aneignung umfangreicher Kenntnisse des Esoterischen.[15] Neben der literarischen Rezeption esoterischer Werke zeigt ebenso seine soziokulturelle Einbettung den intensiven Kontakt mit esoterischen Prinzipien. Es gilt zu zeigen, dass Alfred Kubins Beziehung zur künstlerischen Avantgarde insbesondere über das Esoterische festzustellen ist, und dass seine Weltanschauung, seine Kunsttheorie sowie seine künstlerischen Gestaltungsprinzipien von esoterischen Prinzipien beeinflusst wurden. Wo diese weltanschaulichen Prinzipien in Leben und Werk Eingang fanden und wie intensiv sie im künstlerischen Werk tatsächlich greifbar werden, ist das Hauptanliegen vorliegender Studie. In Anbetracht einer Vermittlung esoterischer Prinzipien anhand symbolistischer Gestaltungskriterien, die sowohl im abstrahierenden wie im veristischen Ausdruck zu Tage treten, soll die Zeitgemäßheit seines Schaffens neu hervorgehoben werden.[16] Alfred Kubin war stets bemüht, die kulturpessimistischen und dekadenten Grundzüge seiner Weltanschauung insbesondere durch philosophische Lektüre zu lindern. Im Zuge dieser Selbstberuhigung entwickelte er ein weltanschauliches Konstrukt, das in seinem synthetischen Charakter den Konzepten um eine konsequente menschliche Fortentwicklung glich, wie sie insbesondere für die Künstler der Klassischen Moderne in ihrem ganzheitlichen Zugang zur Welt und dem Übergang von der gegenstandsbezogenen Einfühlung zu einer immateriell-abstrakten Kunst maßgeblich gewesen waren.[17]

[15] Die ausgezeichnet erhaltene und umfangreiche Bibliothek von Alfred Kubin in Zwickledt, Oberösterreich, die im Nachlass des Künstlers vom Oberösterreichischen Landesmuseum betreut wird, gibt zahlreiche Einblick in die esoterischen Interessen des Künstlers. An dieser Stelle gilt es meinen Dank an Herrn Peter Assmann und an die Mitarbeiter des Oberösterreichischen Landesmuseums für den Zugang zu primärem Quellenmaterial auszusprechen. Im Besonderen möchte ich mich bei Frau Gabriele Bernauer bedanken, die mir als leidenschaftliche Betreuerin des Kubin-Hauses eine tiefgreifende Recherche ermöglichte. Das einzige Werksverzeichnis der Kubin-Bibliothek, 1961 von Alfred Marks und Benno Ulm begonnen und 1991 von Brigitte Heinzl ergänzt, ist als maschingeschriebenes Werk in drei Bänden in der Bibliothek des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz zugänglich. Ausgehend von Marks/Ulm/Heinzl werden die Werke im Bestand der Kubin-Bibliothek ohne Fußnote zitiert und entsprechend gekennzeichnet sein (››…‹‹). Eine Liste der in Zwickledt erhaltenen Bücher zum Esoterischen aus dem Nachlass des Künstlers findet sich im Anhang der Studie. (Vgl. Heinzl 1991, S. 251 - 253.)

[16] Vgl. Russoli 1976, S. 17.

[17] Die Fokussierung auf Alfred Kubins Interesse am Esoterischen macht ein weiteres, weitestgehend unberührtes Forschungsfeld evident, das sich mit Kubins Verhältnis zu nationalsozialistischem Gedankengut auseinandersetzt. Der Okkultismus um 1900 wies Facetten des völkischen Denkens auf, die später als nicht unwesentliche Faktoren zu einem ideologischen Rahmen des Dritten Reiches beigetragen haben. Daher findet sich im Anhang eine unvollständige Literaturliste zu esoterischen sowie zu rassentheoretischen Werken aus der Kubin-Bibliothek.

GEISTESGESCHICHTLICHER KONTEXT

In der Aufnahme einer aufklärerischen Position im Gegensatz zu dem vorherrschenden Szientismus der im 19. Jahrhundert den Siegeszug antretenden materialistischen Weltanschauung, versuchten gesellschaftserneuernde Tendenzen die Einseitigkeit einer logisch-analytischen Erkenntnis und die dadurch hervorgerufene und als existenziell empfundene Trennung von mechanisch konnotierter Zivilisation und als organisch empfundener Natur mit Hilfe synthetischer Bestrebungen aufzulösen. Angesichts des wissenschaftlichen Agnostizismus – bestätigt unter anderem durch die einflussreiche „Ignorabimus“-Rede von Emil Du Bois-Reymonds – vollzog sich eine wissenschaftlich legitimierte Öffnung hin zum Irrationalen und dem Übernatürlichen. Sowohl Magisches wie auch Religiöses erhielt durch die wissenschaftlich erklärte Möglichkeit der Existenz seine Wirkkraft zurück. „Der Mensch von heute erkennt plötzlich, wie er als Rationalist zu zwei Dritteln leer geworden ist“[18], formulierte der Philosoph Johann Mader die beschriebene Entwicklung. Anhand der Aufnahme esoterischer Prinzipien wurde eine Tendenz zu einer neuen Ganzheitlichkeit evident. In der umfangreichen Bibliothek, die der Künstler Zeit seines Lebens angesammelt hatte, befindet sich eine Ausgabe der erstmals 1927 erschienenen Schrift ›Magie und Zauberei in der alten Welt‹ des deutschen Schriftstellers und ehemaligen Pfarrers Kurt Aram. Dieser versuchte in Anlehnung an die ethno-psychologischen Entwicklungsmodelle von Sir James Frazer und Siegmund Freud, die Forderung nach einem ganzheitlichen, vierten Weltbildes durchzusetzen.[19] Den damaligen Diskussionen um wahrnehmungstheoretische Fragestellungen entsprechend folgte er der Beschreibung der menschlichen Bewusstseinsentwicklung anhand einer chronologischen Unterteilung, die das animistisch-beseelte Weltbild von dem darauffolgenden, auf Religiosität basierenden Stadium und der seit der Aufklärung wissenschaftlich fundierten, mechanischen Weltanschauung unterschied. Als „Magier und Wesensdeuter der abendländischen Magie“[20], so Herbert Fritsche, der als ein Kenner der hohen Magie publizierend tätig war, forderte Kurt Aram in einem holistischen Bemühen ein neues, viertes Weltbild, das sich um eine Einheit von Magie, Religion und Wissenschaft bemühte. In seinen gesellschaftserneuernden Absichten stellte Arams synthetisches Vorgehen eine Antwort

18 Mader 1996b, S. 15.
19 Vgl. Aram 1998, S. 9 - 12.
20 Fritsche 1962, S. 11.

auf die Umwälzungen einer geistesgeschichtlich turbulenten Phase dar, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Kehrseite der europäischen Belle Époque in einer gesellschaftlichen Dekadenzstimmung und einem metaphysischen Krisenzustand zum Tragen kam. Der Versuch, über die Summe der Teile hinaus das Ganze als eine Einheit zu betrachten, kann nach damaligen, wie auch nach heutigen Verhältnissen als zukunftsweisendes Konzept gewertet werden, das um ein neues Verständnis der Welt bemüht war. Gesellschaftserneuernde Tendenzen finden sich in der Bestrebung den vorherrschenden Kulturpessimismus zu überwinden, der durch den einseitigen, auf rational-analytischer und materialistischer Basis gründenden Szientismus evoziert wurde. Die Hinwendung zu allem Irrationalen, Immateriellen darf jedoch nicht gänzlich als Negation einer „Logizität des Wirklichen“[21] gewertet werden. Es handelte sich nicht um einen völligen Bruch, der die Tradition gänzlich zu verwerfen gewillt war. Vielmehr wurde eine neue Ära gefordert, die in der Sehnsucht nach einem Ausgleich zwischen alten und neuen Kräften einen verbindenden Impuls von „Natürlich-Gesetzmäßigem und Geistigem, Geschichtlich-Tradiertem“[22] symbolisierte. Kubins Interesse an Arams Schrift ist exemplarisch für seine Suche nach des Welträtsels Lösung zu verstehen. Stets war der Künstler bemüht alle denkbaren Teilsysteme des Wissens in eine homogene Weltsicht zu integrieren. Sein erkenntnistheoretisches Bestreben nährte das Interesse an wissenschaftlichen Errungenschaften, an religiösen Philosophien und an magischen Traditionen gleichermaßen. In dem Bestreben die innere Struktur der Welt zu enträtseln, leistete Kubin einen ganzheitlichen Blick auf das Gefüge des Ontologischen und schlussfolgerte den Aufbau der Welt nach esoterischen Prinzipien, wie es zu zeigen gilt.

VOM MYTHOS ZUM LOGOS UND ZURÜCK

Entgegen einer negativen Konnotation der „Krise“, wie sie Kubin bereits vor über hundert Jahren an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als metaphysische Unsicherheit erlebte, bezieht sich die Etymologie des Begriffs auf eine Gratwanderung entlang eines entscheidenden Wendepunkts, an dem das polare Zutage treten innerer Wiedersprüche evident wird. Dieser entscheidungswürdige Punkt, der Untergang und

---

[21] Mader 1996a, S. 15.
[22] Bach 2004, S. 209.

Erneuerung gleichsam bedeuten kann, trat auf Grund der Entfremdung von der Natur und allem metaphysisch Sinnstiftenden bereits zu Kubins Lebzeiten deutlich zu Tage. Ein logisch-analytischer Erkenntnisweg zeichnete sich seit der auf Ratio und Empirie basierenden humanistischen Aufklärung und der damit einhergehenden Industriellen Revolution und dem Beginn der auf Industriegüter bedachten, materialistischen Gesellschaft im allgemeinen Wertesystem ab. Im Zuge der humanistischen Aufklärung, die eine Emanzipation beziehungsweise Befreiung des Individuums aus den Fesseln der Unwissenheit bedeutete, wurde der Naturforschung der empirisch-rationale Erkenntnisgewinn, basierend auf der logisch-analytischen Struktur des Verstandes, zum führenden Referenzrahmen. Laut Max Weber wurde dadurch eine „Entzauberung der Welt" vorgenommen. Schließlich musste die Naturerforschung im Hinblick auf die letzten Gründe und ersten Anfänge des Seins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen wissenschaftlichen Agnostizismus zugeben, der eine remythologisierende Gegenläufigkeit zum vorherrschenden Logos förderte.[23] Die Wurzeln einer um 1900 stattfindenden Remythologisierung reichten bis in die Phase der Romantik, als es auf Grund eines wiedererwachten metaphysischen Bewusstseins verstärkt zu einer Wiederverzauberung der Welt und der Vorgänge in ihr kam.[24] Aus einer Hoffnung heraus, das kollektive Gedächtnis des Volkes könne über einen in Vergessenheit geratenen vorgeschichtlichen Zustand aufklären, wurde anhand des Unbewussten eine Wiedergeburt alter Weisheiten durch den Mythos angestrebt.[25] Carl Gustav Carus bedeutende Schrift ›Psyche‹, die auch Alfred Kubin gekannt hatte, schrieb die Entwicklung des bewussten Seelenlebens der Region des Unbewusstseins zu und eröffnete einen Rückzug aus der Logizität des Wirklichen anhand der Hinwendung ins unbewusste Innere des menschlichen Egos, ohne dabei einen Verweis auf die Verbundenheit des Menschen mit der Welt anhand eines allumfassenden „Lebensmagnetismus" außer Acht zu lassen. Basierend auf der seit der Aufklärung vorangetriebenen Säkularisierung der Religion und der damit einhergehenden

[23] Die „Ignorabimus"-Rede von Bois-Reymond zog in der Öffnung der rein logisch-analytischen Erkenntnismethode hin zur Möglichkeit der Existenz irrationaler Sachverhalte weitreichende Folgen nach sich.

[24] Zum von Max Weber beschriebenen Prozess einer „Entzauberung der Welt" durch die Wissenschaft, Vgl. Weber 1998; Vgl. Stuckrad 2004, S. 217.

[25] Auf Grund der Annahme im Dunkel des Unbewussten habe sich der Mythos erhalten, kam es vermehrt zum Interesse für Mythen und Volksmärchen; die Sammlung der Gebrüder Grimm ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Doering-Manteufel betonte im Hinblick auf einen ideologischen Verdacht die problematische Annahme, dass in Mythen direkte Wahrheiten verborgen seien. (Vgl. Doering-Manteufel 2008, S. 26.)

Verlagerung des Sakralen ins Profane, konnte darüber hinaus eine religiöse Er-Innerung stattfinden, die sich durch eine Tendenz zur Individualreligiosität auszeichnete. Auf der Suche nach den Tiefenschichten des Individuums und jenen kollektiven der Menschheit, die bis zu den Uranfängen reichen, beschränkte sich die individuelle metaphysische Suche nicht auf den europäischen Mittelmeerraum, sondern wurde auf viele Kulturkreise und deren Mythen und Religionen ausgeweitet. Laut Antoine Faivre steht die begeisterte Aufnahme fernöstlicher Impulse in Zusammenhang mit zwei Grundzügen der europäischen Romantik, mit dem Sinn für die Synthese, sowie mit der Suche nach einem Ausweg aus dem schmerzlichen Gefühl einer Begrenztheit des menschlichen Individuums, das sich nach ewigen und absoluten Werten sehnend trachtet, die Idee einer philosophia perennis - die von Spinoza, Giordano Bruno und besonders von Leibniz geprägte Hinwendung zu den Ewigen Wahrheiten - wiederaufleben zu lassen.[26] Dem Rückzug aus der Logizität des Wirklichen folgte eine Hinwendung zur irrationalen Seite des Bewusstseins, der das Interesse an der Ursprünglichkeit der menschlichen Verfasstheit erstehen ließ. Neben der Beschäftigung mit dem von der Vernunft abgesonderten Unterbewusstsein des Menschen - Anfang des 20. Jahrhunderts ebnete Sigmund Freud der Psychoanalyse den Weg - lässt sich ein Vorstoß zu den menschlichen Uranfängen feststellen.[27] Die nach Synthese trachtenden Gesellschaftserneuerer verfolgten auf Grund ihrer logisch-analytischen Traditionen eine individuelle Hinwendung zu den ursprünglichen, antirationalistischen Zuständen des Bewusstseins. Das Bestreben um ein Wiederauferstehen des „geheimen Erbes der Alten“[28] bringt anlässlich der metaphysischen Orientierungslosigkeit eine wiederkehrende Sehnsucht zum Ausdruck. Mircea Eliade konstatierte, dass am Übergang von zwei paradigmatischen Weltsichten, wenn der Sinn des Lebens durch einen Drift der Glaubensbasis an der Kippe gestanden hatte, eine Ablehnung abendländischer Werte und ein Flüchten in andersgeartete Philosophien und Religionen feststellbar sei.[29]

---

[26] Vgl. Faivre 2001, S. 106.
[27] Im deutschen Raum wurde eine Renaissance des Archaischen durch Philosophen, Philologen und Anthropologen wie durch Friedrich Nietzsche und Johann Jacob Bachofen vorangetrieben. Ebenso war in der Beschäftigung mit außereuropäischen Kulturen eine Hinwendung zum Primitivismus zu verzeichnen.
[28] Doering-Manteufel 2008, S. 25.
[29] Vgl. Eliade 1978, S. 62. Schon die Historikerin Frances A. Yates stellte in der Publikation ›Giordano Bruno and the Hermetic Tradition‹ in den 1970er Jahren heraus, dass das Interesse an der Hermetik während der Renaissance aus einer tiefgreifenden Unzufriedenheit mit dem gängigen System der mittelalterlichen Weltsicht einsetzte. (Vgl. Yates 1978.) In Bezug auf die Ablehnung

VON DER REMYTHOLOGISIERUNG ZUR ESOTERIK

Religion sei von Menschenhand gemacht, sei die Wahrheit im Gewande der Lüge, so Schopenhauer. Auf der Suche nach einer tiefergreifenden Wahrheit zeigte der Philosoph darum ein großes Interesse an für ursprünglich empfundenen, da nicht offenkundig institutionell verformten religiösen Wahrheiten. Aus diesem Grund nährten sich Schopenhauers philosophische Theorien an fernöstlichen Philosophien, insbesondere der nicht dogmatische fundierte Buddhismus sollte ihm dabei als Inspirationsquelle dienen. In der Reaktion auf eine Verwissenschaftlichung des Lebens und im Anschluss an eine Hinwendung zur Dimension des Prärationalen und Ursprünglichen, die auf eine Abschwächung der Logizität des Wirklichen zielte, liegen die Anfänge der Vergleichenden Religionswissenschaften sowie das Interesse an esoterisch tradiertem Wissen, das nicht auf Grund weltlich-institutioneller Beweggründe beschnitten, verändert oder funktionalisiert worden war, begründet. Das Zusammentreten des großen „Weltparlaments der Religionen“ in Chicago 1893 konnte auch europäische Gelehrte breitenwirksam zu einer individuellen Beschäftigung mit den großen Weltreligionen ermutigen. In Europa war es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere die 1875 von Jelena Petrowna Blawatskaja, bekannt als H. P. Blavatsky, gegründete Theosophische Gesellschaft, als deren Ableger sich die 1923 von Rudolf Steiner begründete Anthroposophische Gesellschaft hervortat, die für eine Verbreitung von esoterischem Wissen eintrat. Etwa zur selben Zeit, 1889, wurde ein oft übersetzter und wieder aufgelegter Bestseller publiziert: ›Les Grands Initiés‹ von Edouard Schuré. Im Rahmen seiner Aufzählung der „großen Eingeweihten“ stellte er die Propheten der Weltreligionen - „Rama – Krishna – Hermès – Moise – Orphée – Phytagore – Platon – Jésus“[30] - auf eine Stufe, um die esoterischen Gemeinsamkeiten der verschiedenen Lehren hervorzuheben.[31] Im 19. Jahrhundert gründete ein anwachsendes Streben die „Lücken des Numinosen“[32] im Einklang mit der neu gewonnenen wissenschaftlichen Erklärbarkeit der Welt wieder aufzufüllen. In der Sehnsucht nach Klarheit und

---

regionaler Traditionswerte bezeichnet das Andere sowohl fremde wie auch ältere Traditionen. So ging man nach der Wertschätzung der griechischen Klassik und Winkelmanns „edler Einfalt, stiller Größe“ noch weiter in der Vergangenheit zurück in die Archaik oder lobte die „edlen Wilden“ als unverfälscht-ursprüngliche Impulsquellen.

[30] Vgl. Schuré 1960.

[31] Faivre wies auf die eklektizistischen Züge Schurés hin, indem er feststellte, dass sich unter den von Schuré aufgezeigten Propheten fünf der alten Weisen der philosophia perennis der Renaissance wiederfinden. (Vgl. Faivre 2001, S. 106.)

[32] Vgl. Doering-Mantuefel 2008, S. 24.

Selbstvergewisserung wurde die Aneignung von umfassendem Wissen zentral. Eklektizistische Grundzüge dieser Entwicklung lassen sich mit dem Versuch erklären, ein möglichst breites Spektrum an vielfältigen Einsichten abzudecken.[33] Esoterische Weisheiten konnten in diesem Sinne dem Anspruch des Ursprünglichen und des Andersgearteten Genüge tun. Um im Vorfeld den Begriff des Esoterischen abzustecken, soll darauf verwiesen werden, dass jede Religion oder Philosophie eine esoterische Dimension aufweisen kann, die sich im etymologischen Sinn allein auf die Art und Weise der Weitergabe des Wissens bezieht.[34] Im Laufe der Zeit und ihrer Geschichte wurden esoterisch tradierte Weisheiten schriftlich festgehalten und konnten dadurch allgemein als Diskurselemente dienen. Immer wieder, neuerlich zu den Lebzeiten Alfred Kubins wurde das Esoterische von zahlreichen, insbesondere von idealistisch geprägten Künstlern, als zentrale Referenzebene herangezogen. Dementsprechend wurden mono- wie polytheistische Religionen, unter anderem die großen Weltreligionen und ihre geheimen, esoterischen Lehren, gnostische, theosophische und anthroposophische Gehalte, pantheistische und animistische Konzepte, asiatische, christliche und jüdische Mystik, der Hermetizismus, der Neoplatonismus und insbesondere das Ägyptische und das Tibetanische Totenbuch, zu zentralen Quellen der künstlerischen Avantgarde. Verschiedene Elemente religiöser, mystischer, mythischer, okkulter und esoterischer Art fanden Eingang in eine Suche der transzendental Heimatlosen und halfen zur Geburt zahlreicher Individualphilosophien. Aram wertete die Beschäftigung mit dem Okkulten als Anzeichen für eine Regressionsphase der mechanisch-rationalistischen Weltanschauung, in der Hoffnung auf eine holistische Weltsicht, die einhergehend mit dem Versuch der Wiederverzauberung der Welt zu sehen ist. In geistiger Heimatlosigkeit angesiedelt, erstand das Interesse an den verschiedensten Philosophien und Religionen der Welt. Laut der Feststellung von Maurice Tuchman, dem Herausgeber des Ausstellungskataloges ›Spiritualism in Art‹, vollzog sich eine Hinwendung zu archaischem Wissen aus dem Grund der individuellen Sinnstiftung und um dem Leben nach dem Tod eine Gestalt zu verleihen, wie es der

---

[33] Vgl. Lacambre 1976, S. 21 - 26.

[34] Der griechische Begriff „esoterisch“ bedeutet so viel wie „innerlich“, „innen“, „drinnen“. Die Esoterik beschreibt demnach eine Lehre, die nur für einen inneren Kreis zugänglich ist und lässt sich, zum besseren Verständnis, durch den Pendant-Begriff, die „für breite Kreise (außerhalb der Philosophenschule) bestimmte und verständliche“ Exoterik, kontrapunktieren. (Wolff/Wittstock 1990, S. 49.) Im Hinblick auf die christliche Lehre, kann die mündliche Weitergabe von Weisheiten durch Jesus Christis an den kleinen Kreis seiner Jünger als esoterisches Element angesehen werden, wohingegen Gustav Friedrich Hartlaub die gotischen Kathedralen als prachtvolle Materialisationen des Exoterischen bezeichnet.

Rationalismus nach Darwin nicht mehr zu Stande brachte.[35] Auf Grund einer Sehnsucht nach Erfüllung des transzendentalen télos, des Wunsches eine äußere teleologische Gerichtetheit zu verspüren, boten sich esoterische Gehalte als moderne, individuelle Konzepte der Einheit an, die an eine wiederauferstandene philosophia perennis erinnerten. Die angestrebte metaphysische Neuorientierung führte auf Basis des Individualismus und im Zusammenhang mit der seit der Aufklärung forcierten Säkularisierung - das Heilige zeigte sich nun im Profanen - in eine verinnerlichte Religiosität. Bereits der protestantische Theologe, Philosoph und Pädagoge Friedrich Schleiermacher erkannte die Tendenz zur „Individualreligion", welche wiederum Exklusiv-Zirkel hervorrief, die sich gemeinsam der metaphysischen Suche stellten.[36] Die „Proliferation religiöser Gruppierungen" hatte ein breites Spektrum an methodisch und inhaltlich divergierenden Organisationen entstehen lassen, daher prägte Thomas Nipperdey 1988 den Begriff der „vagierenden Religiosität", der an die fließenden Übergänge zwischen nebeneinander existierenden Organisationsformen - von exklusiven Zirkeln, über hierarchische Logen bis hin zu kirchenähnlich organisierten Gruppierungen - erinnern sollte.[37] Im Hinblick auf die Suche nach esoterischen Weisheiten bildete sich im Umfeld der europäischen Aufklärung und besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anhand geheimer Gruppierungen eine institutionalisierte Form der Esoterik heraus.[38] Dergleichen formten sich sowohl rosenkreuzerische, freimaurerische, sowie ägyptisch-magische Orden. Wurde das geheime Wissen seit jeher durch Orakeltraditionen, Mysterienschulen oder Geheimlogen an Eingeweihte übermittelt, so waren es im 19. Jahrhundert esoterische Vereinigungen, wie die Theosophische Gesellschaft, die die Lehre in breitenwirksamem, dem exoterischen Stil vermittelten.[39] Die Tätigkeit der

[35] Vgl. Tuchman 1996, S. 19.
[36] Vgl. Hofstätter 2000a, S. 131; Vgl. Hofstätter 1975, S. 27.
[37] Vgl. Geppert 2007, S. 261.
[38] Ein Paradoxon offenbart sich in der breitenwirksamen Rezeption von esoterischen Lehren, denen um 1900 insbesondere mit Hilfe von schriftlichem Quellenmaterial nachgespürt wurde. Folglich sollte die Beschäftigung mit esoterischen Lehren, parallel zur Institutionalisierung von geheimen Logen und Bünden, einen Umbruch von paradogmatischem Charakter erfahren, als es zur Herausbildung einer exoterischen Esoterik kam, die Stuckrad als moderne Esoterik bezeichnet. Zur eingehenderen Beschäftigung mit institutionalisierter Esoterik siehe das Kapitel von Kocku von Stuckrad „Institutionalisierte Esoterik: Geheime Gesellschaften", Vgl. Stuckrad 2004, S. 183 - 196.
[39] Zu den Ausformungen der modernen Esoterik siehe das Kapitel von Kocku von Stuckrad „Wegbereiterin der modernen Esoterik: Die Theosophische Gesellschaft", Vgl. Stuckrad 2004, S. 183 - 196. Die moderne Esoterik grenzt Stuckrad von einer erneuten Beschäftigung mit okkulten und esoterischen Prinzipien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab, die ihren Ausdruck etwa in der massenwirksamen New Age-Bewegung fand. (Vgl. Stuckrad 2004, S. 162 - 169.) Um die

Theosophischen Gesellschaft war der Verbreitung einer Vorstellung zuträglich, welche sich als universale Tradition verstand und die man vermehrt als ursprünglich zu bezeichnen geneigt war, „um sie als Mutter aller anderer Traditionen definieren zu können“[40]. Der Kunsthistoriker Friedrich Teja Bach, der sich in Zusammenhang mit dem Esoterischen intensiv mit dem Werk Constantin Brancusis auseinandergesetzt hat, hielt fest: „Esoterischen Denkbildern eignet, als eine Art `moderner Gnosis´, ein Streben nach Harmonie und Integration von denkbar Gegensätzlichem in ein geschlossenes System von Bedeutung, das als ganzheitliche Ideologie bezeichnet werden kann. Bei allem sozialen Impuls drücken sich in der verbreiteten Gleichsetzung von Demokratie und Materialismus, der damit verbundenen Forderung nach einer geistigen Führungselite sowie den in der Esoterik üblichen Rassenlehren Wunschbilder einer hierarchischen Ordnung aus, deren Bedenklichkeit vor dem Hintergrund der zeitgenössischen gesellschaftlichen und politischen Entwicklung evident ist.“[41] In der Theosophischen Gesellschaft sieht der Historiker und Theologe Helmut Zander die erste europäische Religionsgründung nach dem Christentum, eine synkretistische Ordnung, die den Anspruch erhoben hat, Religion in Weltanschauung aufzuheben.[42] Eine Anschauung, die „die physische Welt als die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der sie verursachenden geistigen Welt“[43] proklamiert und daher als Antwort auf das Leib-Seele-Problem sowie auf die damit einhergehende Emergenz-Frage des Geistes fungierte. Esoterische Lehren verstehen sich als schöpfungsgeschichtliche Kosmogonien, in der sich der Geist evolutiv als Materie ausdrückt und die empfundene Dualität von Materie und Geist, Wissenschaft und Religion durch einen holistischen Charakter aufgehoben wird. In der Folge drängt sich bei gewissen Konzeptionen des Esoterischen, insbesondere vor dem Hintergrund des 20. Jahrhunderts ein Ideologieverdacht auf, der im Rahmen des jeweiligen Kontextes kritisch beleuchtet werden muss.[44]

---

esoterische Lehre im Rahmen der Theosophischen Gesellschaft zu verbreiten, scheute sich Blavatsky auch nicht vor öffentlicher Mitgliederwerbung.

[40] Faivre 2001, S. 108.

[41] Bach 2004, S. 212.

[42] Vgl. Zander 2007, S. 2.

[43] Hofstätter 1975, S. 27.

[44] Doering-Manteufel wies darauf hin, dass die esoterische Antikenrezeption einen weiteren Schritt im europäischen Okkultismus eröffnet habe. Die Umdeutung der Antike, etwa des Corpus Hermeticum, durch die moderne Ägyptosophie im späten 18. und 19. Jahrhundert endete dabei nicht selten im ideologischen Programm von völkischen Bewegungen, die um die Jahrhundertwende tätig wurden. Am Anfang des 20. Jahrhunderts waren erste Vorzeichen des

SYNTHETISCHES ERWACHEN IN DER KUNST DER MODERNE

Im Anbetracht der geistesgeschichtlichen Entwicklungen, die divergent zu einer Entwicklung vom Mythos zur Logizität des Wirklichen eine Wiederverzauberung der Welt angestrebt hatten, kam es um 1900 zu einem regelrechten Aufschwung des Okkulten, der insbesondere für die Kunsttreibenden eine umfangreiche Inspirationsquelle darstellen sollte. Geboren aus einer literarischen Strömung, die sich dem Esoterischen über einen synkretistischen Zugang näherte, erlangte der französische Okkultist Eliphas Lévi weitreichenden Einfluss, der die Gedanken von Jacob Böhme, Emanuel Swedenborg, Louis-Claude de Saint-Martin und anderer Theosophen des achtzehnten Jahrhunderts aufgenommen hatte.[45] Die französischen Schriftsteller hatten eine tragende Rolle an der Verbreitung des Okkultismus um 1900 inne, obwohl ihr Interesse an esoterischen Konzepten für Kunsttreibende zum Fin de Siècle als symptomatisch bezeichnet werden kann. Im Anbetracht der massiven Präsenz materieller Wertvorstellungen ging vom Unbekannten, dem Unsichtbaren und Verborgenen, ein revitalisierendes Element aus, das für die in einer metaphysischen Krise steckende Gesellschaft und die Künstler als ihr Sprachrohr eine regelrecht erneuernde Anziehungskraft ausmachte.[46] Angesichts des weitreichenden Szientismus

völkischen Denkens zu erkennen, der „Vorweltokkultismus", so Doering-Manteufel, und dessen „pseudowissenschaftliche Abhandlungen führen weit hinein in die Urzeit. Das Problem: zum Teil konstruieren sie einen mystischen Ursprung des Altgermanentums und dessen herausgehobene Stellung unter den Völkern der Erde." (Doering-Manteufel 2008, S. 26.) Zu erwähnen ist die weit verbreitete Theorie der Wurzelrassen, die der arischen Rasse eine herausgehobene Stellung attestierte und unter anderem von H. P. Blavatsky vertreten wurde. Ob sich in Leben und Werk von Alfred Kubin eine ideologische Dimension in Zusammenhang mit dem 3. Reich der Nationalsozialisten feststellen lässt, ist nicht Aufgabe vorliegender Studie; etwaige Anknüpfungspunkte, etwa Kubins Kontakt mit völkischen Bestrebungen um Jörg Lanz von Liebenfels, ›Der Mann, der Hitler die Ideen gab‹, wie Wilfried Daim seine Publikation nannte, werden in einem Exkurs zu nationalsozialistischem Gedankengut im Kapitel „Wien" im Rahmen der Beschäftigung mit der Freundschaft zu Fritz Herzmanovsky-Orlando abgehandelt.

[45] Bei den französischen Neo-Okkultisten stand er in hohen Ehren, sein Schüler Dr. Encausse, alias Papus, behauptete Zugang zu okkulten Praktiken zu haben und half bei der Gründung weiterer okkulter Gruppen wie dem Martinisterorden.

[46] Vgl. Eliade 1978, S. 56 - 58. Der Religionswissenschaftler Mircea Eliade sah durch die rhetorische Kraft der französischen Schriftsteller eine okkultistische Modeströmung losgetreten. Der Religionswissenschaftler zog eine klare Trennlinie zwischen einer wahrhaft ausgeübten Esoterik und dem um 1900 populären Okkultismus. Wahrhaftig Suchende seien um „die Hoffnung auf eine persönliche oder kollektive renovatio" bemüht, im Vergleich zu jenem okkultistischen Streben, das vor allem als „Auflehnung gegen das bürgerliche Establishment und seine Ideologie" gedacht war. (Ebd., S. 58, S. 55.) Ebenso unterschied Otto Roesermueller im Geleit zur zweiten Auflage von Herbert Fritsches Werk ›Kleines Lehrbuch der weißen Magie‹ in zwei Arten der Magie; im wissenschaftlichen Diskurs zum Symbolismus taucht die Dichotomie der Esoterik-Rezeption bei Franco Russoli wieder auf. (Vgl. Roesermueller 1962, S. 10; Vgl. Russoli 1976, S. 18.)

und der weltanschaulichen Einseitigkeit, war zahlreichen Künstlern und Künstlervereinigungen ein gesteigertes Empfinden für die Qualität des innerlichen Lebens, für die spirituelle Entwicklung und für die Ganzheit einer organischen Welt gemeinsam, das gleichzeitig ein Bedürfnis nach Schärfung des anti-logischen, des nach Jean-Jacques Rousseau „prärationalen“[47] Bewusstseins wachrief.[48] Die Wege zu spiritueller Ganzheit variierten, dennoch kann ein synkretistischer Charakter und das Ziel des graduellen Vordringens zu höheren Bewusstseinszuständen als verbindende Dominante der individuell nach moralischem und spirituellem Sinn Suchenden hervorgehoben werden.[49] Um jener Suche nach einem vergessen geglaubten, archaischen Bewusstseinszustand Ausdruck zu verleihen, sollten die Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts aus einer dekadenten und natursehnsüchtigen Haltung heraus an die symbolischen Bestrebungen der romantischen Phase anknüpfen, indem sie das überlieferte Erbe mit expressiven Mitteln reduzierten: „Symbolischer Inhalt, symbolische Form.“[50] Als Reaktion auf das Dekadenzbewusstsein des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts bahnte sich die Ästhetik eines neuen Symbolismus ihren Weg.[51] Die Revolte gegen die akademische Tradition brach in den 1890ern aus, als die Décadents aus der akademischen Linie ausstiegen und in den großen Städten Europas Sezessionen und avantgardistische Künstlervereinigungen formten. Nun galt es, sich eines neuen Symbolismus zu bedienen. Einer Loslösung von traditionellen Symbolen als Ausdruck des Allegorischen und des Historischem, folgte die Hinwendung zum Symbolismus als einem ästhetischen Ausdruck. Die Sezessionen in Wien und München erwiesen sich als wegweisend; während in der Malerei der Symbolismus als zentrale Leitströmung diente, war es der Jugendstil im Rahmen der angewandten Kunst. Die avantgardistische Forderung, die Kunst und das Leben zu vereinen, antwortete im

---

47 Vgl. Gordon 1984, S. 380.

48 Die praktische (Aus-)Übung einer Bewusstseinsschärfung und –erweiterung wurde über vermehrt zu verzeichnende meditative Praktiken und zeremonielle Rituale nachgegangen. Inspiration holte man sich über das Studium der Geschichte und der Religionen. Neben der historischen Wissenschaft und den tradierten Mythen, sollten die Bibel und andere Heilige Schriften abseits von Judentum und Christentum zu einer Erhöhung und Entwicklung der geistigen Schau dienen.

49 Vgl. Tuchman 1996, S. 19.

50 Russoli 1976, S. 17. Der Absicht eine künstlerische Neuorientierung im Einklang mit der religiösen zu vollziehen, kam das Idealistische und Referentielle einer symbolistischen Ausdrucksweise entgegen.

51 Vgl. Reynolds 2000, S. 53. Hauptbegriffe einer Dekadenz um 1900 sind nach Hofstätter: Antiklassik, Antinatur, Ironie, Melancholie, Er-Innerung, Pessimismus, Perversion, Natur und das Begreifen der Tatsache, dass das menschliche Dasein einen Leidenszyklus in all seiner Grausamkeit und Dämonie - im Sinne Schopenhauers - darstelle. (Vgl. Hofstätter 1975, S. 50 - 71.)

Hinblick auf die Genese einer neuen symbolischen Bedeutungsdimension auf Nietzsches kulturkritisches Postulat, welches die ablehnende Haltung gegenüber dem konventionellen Symbolsystem stärkte. Nietzsches Gedanken ›Zur Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn‹ wurden kurz nach 1900 berühmt, in der Suche nach einem philosophischen Künstler und in der Ablehnung des Historismus wurde die Forderung nach einem neuen Stil laut, der alle Bereiche des Lebens gleichwertig durchziehe.[52] Der Einfluss von Nietzsche auf die symbolistischen Künstler spiegelte die herrschende Kritik an der Rationalität und dem Positivismus der Wissenschaft wieder. In der Kunsttheorie äußerte sich diese Haltung in der Ablehnung des Historismus und des Naturalismus.[53] Unter anderem ausgelöst durch Nietzsches Ansicht über die erstarrten, durch kulturhistorische Verwendung bereits toten Symbolformen, hatte Franz Marc im Almanach des Blauen Reiters zu einer neuen Symbolik eines geistigen Zeitalters aufgerufen.[54] Die Kunst der Moderne kann als Bruch mit der bildhaften Symboltradition verstanden werden - immerhin galt für Kandinsky der Begriff „symbolisch" als verbotenes Wort, dennoch bedeutete der Wille zur Modernität nicht nur eine Überwindung des Symbolismus, er schloss zugleich daran an. Der neuerliche Aufschwung der symbolistischen Kunst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts offenbarte den Versuch sich von den starren Strukturen des „Natürlich-Gesetzmäßigen" zu lösen und gleichzeitig auf überliefertes Wissen und ursprüngliche Traditionen von

---

[52] Vgl. Nietzsche 1980, S. 873 - 890. Die Forderung nach einem alle Lebensbereiche umfassenden Stilprogramm beziehungsweise eine Einheitlichkeit im Ausdruck aller menschlichen Lebensäußerungen wurde im Kreis um den Deutschen Werkbund verwirklicht, in dem sich die Nietzscheaner Walter Gropius, der Begründer des Staatlichen Bauhauses, sein Lehrer Peter Behrens, sowie Henry van de Velde, der Gründer der Kunstgewerbeschule in Weimar, bewegten und ist ebenso exemplarisch in der Phase des frühen Bauhauses festzustellen. Das neuartige Lehrkonzept des Bauhauses stellte ebenso wie die von Rudolf Steiner ins Leben gerufene Waldorf-Schule eine Antwort auf reformpädagogische Bewegungen dar, da mit der Kritik am Historismus auch eine Kritik am Bildungssystem verbunden war, die insbesondere durch Wilhelm von Humboldt, Friedrich Nietzsche und andere deutsche Geistesgrößen erfolgte. (Vgl. Bernhard 2005, S. 29 - 32.)

[53] Oswald Spengler betrachtete den eklektizistischen Stil des Historismus als Zeichen für den Verfall des Abendlandes. (Vgl. Bernhard 2005, S. 31.) Hofstätter zitiert Charles Maurice nach einem Gespräch mit Gauguin 1890, dieser sah „den schrecklichen Irrtum des Naturalismus" seit der Zeit des Perikles verankert und forderte vom Künstler ein Entgegenwirken, wobei er die Rückkehr – „Wahrheit liegt in einer reinen Geisteskunst, einer primitiven Kunst" – als notwendige Leistung vom Symbolismus in der Kunst und in der Dichtung erwartete. (Charles Maurice, zitiert nach Hofstätter 1975, S. 56 - 57.) Kritik erfolgte auch am Impressionismus, die Konzentration auf das Wechselspiel von Licht und Farbe, sowie deren Entstehung auf der biologischen Netzhaut war Gegenstand des Vorwurfs ob des abhanden gekommenen impressionistischen Sinngehalts. Anstelle der wünschenswerten subjektiven Gefühlsempfindung erschien es als bilde der Impressionismus die objektive Wirklichkeit ab. (Vgl. Russoli 1976, S. 17.)

[54] Franz Marc unterbreitete seinen Künstlerkollegen im Almanach „Der Blaue Reiter" die Aufforderung, dass es an der Zeit sei „Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören." (Vgl. Kandinsky/Marc 1912, S. 31.)

„Geistigem, Geschichtlich-Tradiertem"[55] zu bauen.[56] In der Bemühung um eine Synthese des augenscheinlich Widersprüchlichen kann ebenso die ambivalente Haltung zum Symbolischen beurteilt werden und in diesem Sinne sowohl als eine Abneigung gegen die traditionelle Symbolik wie auch als ein Streben nach einer neuen Form künstlerischer Symbole geltend gemacht werden. Der nach Wirklichkeitserzeugung trachtenden Moderne konstatierte Friedrich Teja Bach einen strukturellen Symbolismus, der in diesem Sinne „nicht mehr Symbolisches als figürliche Erscheinung abbildet, sondern als Wirklichkeit erzeugende Struktur zu realisieren sucht"[57]. Kunst wurde nicht mehr reproduktiv verstanden, sie sollte fortan Sein erzeugen. Inspiration holte man sich in der Hinwendung zum Ursprünglichen, das vom Interesse an dem primären Bewusstseinszustand des Menschen und vom Streben nach ganzheitlicher Wahrnehmung in Übereinstimmung mit empirisch-rationalen Kategorien zeugte. Die logisch-analytische Erkenntnisweise war den europäischen Künstlern geläufig, demnach ließ sich eine gesteigerte Empathie für prärational-primitive, für die sinnlichen Wahrnehmungsprozesse jenseits einer Logizität des Wirklichen und fern des künstlerischen Illusionismus verzeichnen, der stets danach getrachtet hatte, die materialistische Ausformung der Welt einzufangen. Das Streben nach vergeistigen, spirituellen Werten führte zu einem Vorstoß zu den menschlichen Anfängen als dem irrationalen, anti-analytisch und daher ganzheitlich agierenden Gegenpart des vernunfttätigen Individuums.[58] Eine Beschäftigung mit ursprünglichen, über esoterische Lehren vermittelte Weisheiten konnte von der kunsthistorischen Forschung insbesondere für jene Personen nachgewiesen werden, mit denen der Künstler Kubin in engem Austausch gestanden hatte. Das folgende Kapitel widmet sich den Prinzipien der Manifestation esoterischer Vorstellungen und versteht sich dementsprechend als Darlegung der Indikatoren für eine esoterische Dimension in Leben und Werk von Alfred Kubin.[59]

---

[55] Bach 2004, S. 209.

[56] Die Synthesebestrebungen äußerten sich etwa in der Destruktion der „Logizität des Wirklichen", die mit gleichzeitigem Respekt gegenüber wissenschaftlichen Errungenschaften einhergingen.

[57] Bach 2004, S. 141. Einhergehend mit einem strukturellen Symbolismus konnte der Schritt in die Abstraktion erfolgen.

[58] Eine Tendenz, die durch archäologische Funde und anthropologische Entdeckungen der prähistorischen Zeit gleichermaßen begünstigt wurde wie durch ethnologische Forschungen zu den primitiven Stammesgesellschaften fremder Kulturen und den tiefenpsychologischen Studien zum unbewussten Inneren des Selbstes.

[59] Friedrich Teja Bach formulierte das Kapitel „Die Einheit des Lebendigen" im Hinblick auf das Kunstschaffen von Constantin Brancusi. (Vgl. Bach 2004, S. 145 – 170.) Esoterische Prinzipien, wie

DIE EINHEIT DES LEBENDIGEN

DAS PRINZIP DES GEISTIGEN

Alfred Kubin ist bekannt für seine negative Sicht der Dinge, die er von den kulturpessimistischen Theoremen der großen Dekadenzphilosophen – insbesondere von Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Philipp Mainländer, Julius Bahnsen und Søren Kierkegaard – übernommen hatte.[60] Einleitend zum Aufsatz über ›S. Friedlaender. Schöpferische Indifferenz. Ein Hinweis‹ vermerkte Kubin: „Man bittet zum mindesten die Kenntnis Kants, Schopenhauers, einer Reihe ihrer Epigonen wie Bahnsen, Mainländer usw., daneben ein langes Studium antiker, frühchristlicher und mittelalterlicher Denker sowie eines großen Teils der uns zugänglich gemachten Schriften asiatischer Weisheit bei ihm vorauszusetzen. Unter den modernen Geistern wurde Nietzsche besondere Aufmerksamkeit gewidmet…“[61] Das Ziel seines Strebens war stets die Metaphysik, welcher er zunehmend auch durch religiöse Philosophien nachspüren sollte. Demgemäß sieht der Philosoph Dieter Birnbacher in den pessimistischen Ansichten des atheistischen Arthur Schopenhauer das Paradoxon vereinigt, „zugleich Aufklärer und Stifter einer eigentümlichen, zwischen Christentum und Buddhismus angesiedelten Art von Spiritualität zu sein“.[62] Und weiter berichtet er, hätte Schopenhauer „die Alleinheitslehre der Upanishaden, der `Geheimlehre´ der indischen Veden, als eine kongeniale Vorwegnahme seiner eigenen Metaphysik“[63]

sie im hermetizistischen Kybalion vorgestellt wurden, sind das Prinzip des Geistigen, das Prinzip der Analogie, der Schwingung, der Polarität, des Rhythmus, des Geschlechts und das nicht eigens in einem Unterkapitel vorgestellte Prinzip von Ursache und Wirkung. (Vgl. Virtue 2008, S. 20 – 25.) Die ehemals esoterische Tradierung dieser Prinzipien gibt Aufschluss über die hohe Wertschätzung dieses über Jahrhunderte und Jahrtausende weitergereichten Wissens, das die neuzeitliche Wissenschaft Schritt für Schritt belegen sollte.

60 Bereits in jungen Jahren, während seiner Photographen-Lehre in Klagenfurt, las Kubin Schopenhauers ›Parerga und Paralipomena‹ und nahm neben dem Schicksalsglauben dessen pessimistische Weltsicht auf. Darüber hinaus kannte er Kants Schriften, die ihn in seiner nüchternen, rationalistischen Sichtweise der Dinge beeinflussten. Er studierte die Schriften der großen Décadence- Philosophen von Philipp Mainländer und Julius Bahnsen, die Schriften von Sören Kierkegaard gleichermaßen wie Nietzsches Gesamtwerk, die sich noch heute in Kubins Bibliothek in Zwickledt befinden. (Vgl. Geyer 1995a, S. 66.) Ein Selbstporträt Kubins, das ihn zwischen den Büsten von Schopenhauer und Nietzsche zeigt, verdeutlicht deren Stellenwert in seiner Weltanschauung. (Vgl. Schröder 1985, S. 14.) Um die Jahrhundertwende übte insbesondere Otto Weiningers Publikation ›Geschlecht und Charakter‹, ein problematisches Werk in Hinblick auf Frauen- und Judenhass, erheblichen Einfluss auf den jungen Künstler aus.

61 Kubin 1920, S. 126.

62 Atheismus ist nicht gleichbedeutend mit Irreligiosität.

63 Birnbacher 2009, S. 20.

gesehen. Schopenhauers Werk bot dem Künstler gedankliche Anstöße zu einer Auseinandersetzung mit esoterischen Philosophien.[64] In genannter Schrift finden sich neben dem Verweis auf die Unzerstörbarkeit des wahren menschlichen Wesens durch den Tod, Hinweise auf pantheistische Vorstellungen sowie zu diverser Sanskrit-Literatur. Den ängstlich-neurotischen Zügen von Kubins Charakter entgegenkommend, wirkte der Einfluss des Philosophen maßgeblich auf den jungen Künstler. Insbesondere die Dualität von bloßer Erscheinungswelt und dem Ding an sich, die Schopenhauer esoterischen Konzeptionen entlehnt hatte und sich in der Weltanschauung Kubins manifestieren sollte, regte ihn wahrscheinlich bereits seit der Jahrhundertwende zu einer Beschäftigung mit dem Idealismus verschiedener, insbesondere der fernöstlichen Philosophien an.[65] Im Kontrast zu Kubins Interesse an China und dem dortigen Buddhismus, mit dem er sich vorwiegend bis 1910 beschäftigte, kann das Interesse an hinduistischen Philosophien im Hinblick auf die Publikationsdaten der Literatur in der Kubin-Bibliothek als zeitlebens konstant bezeichnet werden.[66] Im Speziellen machte sich Kubin mit dem philosophisch-religiösen Hintergrund des Landes vertraut, indem er sich in die Veden und deren esoterischen Teil, die Upanischaden, sowie in die Sâmkhya-Philosophie des indischen Rationalismus, einlas.[67] Die Philosophie der Bhagavad Gita, dieses spirituelle indische Gedicht, welches Upanischaden, Veden,

---

64 Das zweibändige Werk von Arthur Schopenhauer ›Parerga und Paralipomena‹, das zusammen mit den Aphorismen zur Lebensweisheit erschienen war, schließt das Kapitel zum „Versuch über das Geistersehen“ mit ein und behandelte neben dem Schicksalsgedanken eine dualistische Weltsicht von dem „Ding an sich“ und der bloßen Erscheinungswelt.

65 Schon bald nach der Jahrhundertwende beschäftigte sich Kubin mit der indischen Tradition. Das Blatt *Fakire* entstand um 1905, zur Abb. Vgl. Assmann P./Oberchristl 2010, S. 43. Die I*ndische Fürstin* stammt aus dem Jahr 1906, zur Abb. Vgl. Breicha 1978, S. 51. Die Schrift ››Unter den Adepten. Vertrauliche Mitteilungen aus den Kreisen der indischen Adepten und christlichen Mystiker‹‹ von Franz Hartmann, die sich in der Kubin-Bibliothek in Zwickledt befindet, wurde 1901 publiziert. In Kubins Bibliothek finden sich zahlreiche Schriften zu exotischen Themenbereichen, seine Hinwendung zu Indien und der hinduistischen Philosophie lässt sich auf Grund der Publikationsdaten als zeitlich konstant beschreiben.

66 Franz Hartmanns ››Unter den Adepten. Vertrauliche Mitteilungen aus den Kreisen der indischen Adepten und christlichen Mystiker‹‹ (1901), das Kubin tief berührt haben muss, wurde bereits erwähnt. ››Aus dem alten Indien. Drei Aufsätze über den Buddhismus, altindische Dichtung und Geschichtsschreibung‹‹ (1910) von Hermann Oldenberg, ››Der indische Gedanke‹‹ (1913) von Rudolf Kassner, und eine Reihe von Publikationen von Heinrich Zimmer: ››Ewiges Indien. Leitmotive indischen Daseins‹‹ (1930), ››Die Geschichte vom indischen König mit dem Leichnam‹‹ (1935), ››Maya. Der indische Mythos‹‹ (1936), ››Tod und Wiedergeburt im indischen Licht‹‹ (1940), Zimmer, Heinrich, ››Indische Spähren. Der indische Mythos, altindische Politik, Yoga und Maya, Buddha‹‹ (1935).

67 Kubin las ››Die Sâmkhya-Philosophie. Eine Darstellung des indischen Rationalismus‹‹ (1894) von Richard Garbe, beschäftigte sich mit dem ››Veda. Sechzig Upanischad´s des Veda‹‹ (1897) und mit der Schrift ››Das hohe Ziel der Erkenntnis. Aranada upanishad‹‹ (1912) von Omar Bey Al Raschid. Noch in seinen letzten Lebensjahren griff der Künstler auf das Werk ››Verklärung und Erlösung im Vedanta‹‹ (1956) von Walter Heinrich zurück.

Brahmanismus und Yoga zusammenführte und um 1902 von Tallapragada Subba Row, einem Theosophen mit hinduistischem Hintergrund, herausgegeben wurde, inspirierte Kubin zu zahlreichen Bleistiftskizzen im Buch auf über dreißig Seiten hinweg! Die Bhagavad Gita wurde vor allem in den Kreisen der Theosophischen Gesellschaft vielfach rezipiert, Annie Besant, die Kubin an Herzmanovsky-Orlando als Autorin des Mystischen empfehlen sollte, veröffentlichte 1905 zur Beflügelung der breitenwirksamen Rezeption ›Winke zum Studium der Bhagavad Gita‹.[68] Kubin rezipierte Zend-Literatur als Übersetzung und Reflexion zoroastrischer Schriften, welche ursprünglich in avestischer, einer heute bereits toten Sprache überliefert wurden. Wahrscheinlich inspirierte ihn das dualistische Konzept des Zoroastrismus, in der Kubin-Ausgabe von Gustav Theodor Fechners ››Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung‹‹ (1851) finden sich zahlreiche Figuren, Tiger- und Pferdekopfskizzen, sowie figürlichen Darstellungen des Künstlers. Fechner schilderte in den einleitenden Erläuterungen: „Man mag die Grundansicht dieser Schrift eine pantheistische nennen. Ich kann und werde es nicht wehren." Pantheistische Elemente verwandeln sich im Leben wie im Werk Alfred Kubins zu einem speziellen Animismus. Auf Grund des Theismus-Aspektes ging Kubin nicht unbedingt in der Annahme von einer Einheit des Göttlichen mit der Natur, dem Kosmos und dem inneren unserer Seele, sondern er entwickelte vielmehr die idealistische Auffassung, dass die Begründung alles Materiellen im Geistigen liege, wobei er den Kosmos und die Welt als „elektrisch" beseelt auffasste.

Die frühe Tuschefederzeichnung *Schatten* (Abb. 1), ein Werk das um 1900 entstanden war, weckt Assoziationen zu Platons Gleichnissen im Rahmen seiner Ideenlehre, insbesondere zu seinem Höhlengleichnis. Nach Platons esoterischer Lehre ermögliche es erst das Sonnenlicht, Dinge wahrzunehmen, wohingegen die Erkenntniskraft im Dunkeln eingeschränkt sei. Die wahrgenommene Welt der Erscheinungen sei in Wahrheit die Welt der Schatten als die Abbildungen des wahrhaft Seienden. Die Höhle wird zum Symbol für die Welt der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen und der Aufstieg des Höhlenbewohners ans Tageslicht gilt als der Erkenntnisweg der Seele des Weisheitsliebenden zum tatsächlichen Zentrum des Seins, das hinter der „Welt als Wille und Vorstellung" und unter dem „Schleier der Maja" im Dunkel verborgen liege. Den

[68] Vgl. Besant 1907.

„Schleier der Maja"[69] erwähnte Kubin in seiner Autobiographie ›Dämonen und Nachtgesichte‹ und zitierte damit eine altindische Metapher, die bereits Schopenhauer benutzt hatte. Das Sanskrit-Wort „Maya" steht für „Zauberei" oder „Illusion". Die Aufforderung den Schleier der Illusion zu heben, gilt in der indischen Philosophie des Buddhismus als Hinweis auf die Annahme, dass die Welt der Erscheinungen keine wahre, absolute Wirklichkeit besitzt, sondern sich unsere sinnlich wahrgenommene Welt vielmehr als Scheinmanifestation des unveränderlichen Urwesen des Lebens darstellt. Bei Schopenhauer war es der Wille, der als Duplizität von Subjekt und Objekt in der Erscheinungswelt zum Ausdruck kommt.[70] Das Erkennen der Täuschung, die Welt als Illusion, sind zentrale Referenzelemente der indischen Philosophien. Schon die esoterische Philosophie des altindischen Brahmanismus, der als Vorläufer des Hinduismus bezeichnet wird, verstand die Welt als in einen Schleier gehüllt. Bei der Verwendung dieser Begrifflichkeit durch Alfred Kubin klingt ebenso die europäische Geistesgeschichte an, wenn laut Nietzsche der bedeutende apollinische Schleier die Abgründe des Seins verhüllt. Das dionysische Prinzip lässt den Menschen die Abgründe der Existenz, seine Sinnlosigkeit und Zufälligkeit Gewahr werden und ruft jenes empfundene Grauen hervor, das bereits Schopenhauer beschrieben hatte oder das in Kubins frühem Werk *Das Grausen* von 1902 zu finden ist. Kubin sollte sich vor allem ab 1910 mit den Gedanken der buddhistischen Philosophie beschäftigen und ab den 1920er Jahren in die hinduistische Philosophie der Upanischaden und der Veden vertiefen. Bekannt als Maler des Traumreichs galt das Interesse des Künstlers zeitlebens dem Phänomen der Illusion und der Täuschung. Bei den Kubin´schen Sujets handelt es sich jedoch nicht um eine fiktive Welt, vielmehr nahm er sich der alltäglichen Realität, beziehungsweise der als Realität wahrgenommenen Welt der Erscheinungen, an. Er selbst schilderte: „Sei es nun ein Bund günstiger oder die Gegnerschaft feindlicher Mächte, welche die Grundveranlassung zu dieser Seifenblasenwelt sind, mich beschäftigt doch nur diese, wobei ich ihre Gebrechlichkeit nie vergesse. Die Gespenster, Feen, Hexen, Kobolde und das mehr oder weniger anständige Geziefer, das sie bevölkert, speist fast ausschließlich meine Kunst. Auch da [beim Gestalten, Anm. K. L.] zeigt sich der immer überraschende Magnetismus."[71] Die Schopenhauer´sche Welt der

[69] Kubin 1926, S. 52.
[70] Die Ablehnung des Glaubens an einen Schöpfergott, der als der atheistische Aspekt der buddhistischen Philosophie diskutiert wird, kann als Grund genannt werden, warum sich Schopenhauer von der buddhistischen Zugangsweise inspiriert fühlte.
[71] Kubin 1939c, S. 212.

Erscheinungen, wie sie sich den Menschen darbietet, ist jedoch nur eine relative Manifestation des ewigen Urgrunds des Weltganzen. Anhand der zinnenartigen Öffnungen in der Mauer am oberen Bildrand lässt der Künstler den Betrachter eine Dimension hinter der Welt der illusionistischen Schatten erahnen. Er stellt das geheimnisvoll Dahinterliegende aktiv zur Schau: gähnendes Schwarz, es ist der dunkle Abgrund, das „Urwesen des Lebens“[72], das sich hinter den dicken Mauern der geistigen Hochburg der Erscheinungen als der bloß relativen Wirklichkeit von Zeit, Raum und Veränderung ausmachen lässt. Hier findet sich sowohl das doppelte Motiv des kantischen Entwicklungsgedankens, die Welt der Erscheinung, die empirische Realität, zu verstehen und zugleich auf ihre Begründung in einer übersinnlichen Welt hinzuweisen, als auch eine Anspielung auf ein esoterisches Theorem.[73] Das hermetizistische Kybalion wurde 1908 von drei „Eingeweihten“ publiziert und schilderte sieben große Prinzipien der Manifestation, die auf der Annahme der Geistigkeit des Universums basieren. In diesem Sinne sei die wahrgenommene materielle Welt eine bloß relative Scheinmanifestation einer tiefer liegenderen, ewigen und unveränderlichen Wahrheit.[74] Das hermetische Prinzip des Geistigen sieht jenseits von Zeit, Raum und Veränderung „die wesentliche Wirklichkeit – die fundamentale Wahrheit“[75] und bezeichnet damit das All und das Universum als geistig. Doreen Virtue fasste das Prinzip des geistigen Universums folgendermaßen zusammen: „Das Universum und alles, was darinnen ist, wächst, bewegt und verändert sich ständig. Nichts ist von Dauer – außer der Veränderung. Die Macht, welche diese ständige Schöpfungskraft antreibt, wird das All genannt. Es umfasst alles, was ist, und ist daher unendlich und ewig. Das All ist lebendiger Geist, der aus unsterblicher Lebenskraft und Weisheit besteht. Das All ist Geist.“[76] Das Blatt *Schatten* zeigt die illusionistische Dimension der Welt, das Urwesen des Lebens als ein schwarzes Nichts, das Chaos, und lässt die idealistische Sichtweise des Künstlers anklingen, die er als zentralen Faktor seiner sich stets wandelnden Weltanschauung kontinuierlich vertreten hatte. Selbst deutsche Idealisten wie Schopenhauer waren in ihrer auf einer geistigen Welt

---

[72] Kubin 1939d, S. 199.
[73] Vgl. Wundt 1924, S. 203 - 205.
[74] Im Jahr 1908 wurde unter dem Titel ›Kybalion‹ eine Schrift publiziert, die sich den Lehren des Hermes Trismegistos bediente und die esoterische Hermetik der breiten Öffentlichkeit zugänglich machte. Doreen Virtue publizierte eine kompensierte Neuauflage des weit verbreiteten Klassikers. (Vgl. Virtue 2008, S. 19.)
[75] Drei Eingeweihte 2008, S. 31.
[76] Virtue 2008, S. 29.

basierenden Sichtweise von esoterischen Prinzipien inspiriert worden, dennoch wird eine esoterische Dimension im Blatt nicht eindeutig zum Ausdruck gebracht.[77] Der Einfluss von esoterischen Theorien auf Kubins Motivation dieses idealistische Theorem, das Prinzip des Geistigen, mittels seines künstlerischen Ausdrucks abzubilden, liegt im Hinblick auf die Interessen des Künstlers nahe, wird vom Blatt jedoch nicht eindeutig als esoterische Dimension visualisiert. Zusätzlich handelt es sich nicht um ein Werk, das dieses esoterische Theorem der Welt als einem geistigen und lebendigen Wesen verinnerlicht hat und anhand seiner induktiven Konstitution zum Ausdruck bringt, denn um ein künstlerisch minder starkes Blatt, das vielmehr versucht die Assoziationen mittels inhaltlich-formaler Elemente herzustellen.

Laut Kubin geschieht der Lauf der Dinge nicht willkürlich, es war sein Glaube an das Schicksal, das den vorgezeichneten Weg des Menschen im Gefüge der Welt zum Ausdruck bringt. Diese fatalistische Auffassung erklärt sich aus Kubins idealistischem Weltverständnis. An dem Punkt, an dem das All und der Kosmos als geistige Wesenheiten verstanden werden, verschmelzen die getrennten Einzelteile einer mechanistischen Welt zur vollkommenen Einheit eines lebendigen Organismus. Das im Blatt *Schatten* als schwarze Fläche dargestellte unveränderliche „Urwesen des Lebens“[78] manifestiert sich als unsere Realität, als real wirkende Welt der Erscheinungen, als veränderliche Welt der Relativität. Diese unsere Realität wird in jedem Augenblick neu geboren. Sie ersteht aus der Potentialität der gesamten Faktoren, Konstellationen und Elemente des Universums als einer lebendigen Ganzheit. Aus einer Summe an Möglichkeiten kommt es zur Realisation einer einzigen, in diesem Sinne ist die Verwirklichung eines Augenblicks immer abhängig von den Rahmenbedingungen des vorhergehenden. Wenn auch nicht vorhersehbar, so ist der nächste Augenblick ebenso wie der Lauf der Dinge stets durch alle mitwirkenden Teile, die die Einheit des Lebendigen konstituieren, schicksalshaft vorherbestimmt. Mit anderen Worten handelt es sich um die Vorstellung der lebendigen „natura naturans“, die sich in der „natura naturata“ als ihrem Relativum jeden Augenblick neu verwirklicht sieht.[79] Der so oft zitierte Ausspruch Kubins: „Schicksal ist alles! Daher bin ich Fatalist“, darf nicht ohne die vorangehende und erklärende Aussage gesehen werden: „Mir eignet der Blick für

---

77 Immerhin kann eine esoterische Motivation auch als rein idealistische Sichtweise auf die Welt gelesen werden kann.

78 Kubin 1939d, S. 199.

79 Die natura naturans, die werdende, lebendige Natur, steht in Kontrast zur natura naturata, der bereits gewordenen und daher toten Manifestation der lebendigen natura naturans.

das Elementar-Lebendige, dessen Treiben ich durchforschte und so, gleichsam in Schlünde hineinschauend, schaff, wo andere längst vor dem grauenhaften Glanz die Lider erschreckt senken […] jeder findet, was ihm zukommt, seine Geburt, sein Glück, sein Unglück und sein Ende. Je eigenartiger, phantasievoller ein Mensch ist, desto ausgeprägter wird sich alles für ihn abspielen. Kurz: Schicksal ist alles! Daher bin ich Fatalist. Zwar nicht wie ein Türke, der darauf wartet, ob der Schuß oder der Kuß kommt, sondern eben elektromagnetisch verstanden."[80] In der Annahme einer schwingenden, elektromagnetisch wirkenden Substanz, die alle Bereiche des Lebens wie ein geheimes Naturgesetz durchziehe und die Einheit des Lebendigen verdeutlicht berichtete Kubin in seinem Essay ›Dämmerungswelten‹ aus dem Jahr 1939, betonend dass ähnliche Gedanken sowohl in der östlichen wie in der westlichen Mystik beheimatet seien: „In besonderen Augenblicken überkam mich wohl auch eine Ahnung, als ströme unterirdisch irgend ein geheimnisvolles Fluid, das alles Leben miteinander verbindet."[81]

POLARITÄT

In dem 1922 erschienenen Essay ›Die Befreiung vom Joch‹ äußerte sich Kubin über seinen Glauben an ein Fatum folgendermaßen: „Alles was man tun kann, ist, dieses Schicksal zu durchschauen und umzukehren, die stillen Gründe der Traumnatur unser aller Urmutter wieder aufzusuchen und der Fratze die sich bald moderne Wissenschaft, Technik oder Gesetzgeberei nennt, stumm auszuweichen."[82] Eine kulturpessimistische und merklich von den Zügen der Dekadenz-Philosophen geprägte Ansicht spricht aus diesen Zeilen. Deutlich spürbar wird der kulturpessimistische Blick auf die moderne Gesellschaft in der Tuschezeichnung *Das Ei* (Abb. 2), entstanden um 1901/1902. Strahlend in den Vordergrund gesetzt findet sich das Motiv der lebenserhaltenden Erdmutter. Als Ausdruck der kulturkritischen Sichtweise wurde sie als ein surreales Mischwesen dargestellt. Die Verbindung zwischen dem Fleisch einer Lebendigen und

[80] Kubin 1939c, S. 211.
[81] Kubin 1939b, S. 204. „Ähnliche Gedanken finden sich sowohl in der östlichen als auch in der westlichen Mystik, an gewissen Stellen auch bei Nietzsche und bei Gottfried Keller ganz unzweideutig. Auch einer der feinsten Denker, Jules de Gaultier, vertritt eine Lebensanschauung, wonach die seelische Veranstaltung, die das Schauspiel der Welt geschaffen hat, sich gleichsam den Schwur leistet, nie unter den Masken, die sie angenommen, sich selbst zu erkennen, um den Genuß des endlosen Spiels des Unvorhergesehenen nicht einzubüßen." (Ebd., S. 204.)
[82] Kubin 1922a, S. 144 - 145.

dem Skelett einer Toten lässt die Dargestellte als Todgeweihte erscheinen. Illustriert durch das aus der Vitalität unser aller Erdmutter und dem Vergänglichkeitsaspekt des Todes resultierende Paradoxon scheint der beginnende Verfall der Menschheit als Ausdruck einer damals in Europa herrschenden Untergangsstimmung bereits gekommen.[83] Kompensiert durch das Gebären der Mutter lässt sich die Darstellung darüber hinaus als Polarisierung lesen, die eine damals geläufige Figur zum Thema macht: das Leben - sogar das noch Ungeborene - trägt von Anbeginn den Keim des Todes in sich. Dementsprechend findet sich bei Bachofen die Vorstellung, dass das Leben den Tod speise.[84] Als Autor der Décadence versuchte Bachofen bereits im Lebendigen die „reifende Frucht des Todes“[85] zu schauen, denn der Mutterschoß gebiert und nehme das Geborene sodann im Tode wieder auf. Kubins Empfindungen deckten sich mit Bachofens Ansichten, der im Kontrast zum damaligen Aufklärungsrationalismus ein neues Matriarchat propagierte, das als eine Metapher für den Schutz geistiger und kultureller Werte zu verstehen ist. Kubin kannte Bachofens polare Beschreibung der Geschichtsentwicklungen basierend auf der Annahme einer rhythmischen Auf- und Ab-Bewegung, welche sich auf Grund der wechselseitigen Ablösung von weiblichen und männlichen Gegensatzprinzipien manifestierte. Eine wechselweise Ablösung von einander entgegengesetzten und sich ergänzenden Prinzipien drückte sich ebenso in Nietzsches Duplizität des Dionysischen und Apollinischen aus, und verweist auf ein dialektisches, bereits seit Hegel verbreitetes Geschichtsdenken.[86] Auch der von Kubin als Autor des Mystischen hoch gelobte Rilke

---

83 Dem damaligen Empfinden rund um eine kulturpessimistische Weltanschauung entsprechend publizierte Otto Spengler 1918 ein Werk mit dem Titel: ›Der Untergang des Abendlandes‹.

84 Vgl. Bachofen 1997, S. 148.

85 Geyer 2005, S. 16.

86 Bachofens Matriarchatsforschung postulierte, dass der Mann in mutterrechtlichen Kulturen nicht der Patriarch sei, sondern nur ein Besamer, ähnlich der Bienendrohne.[86] Durch den Erhalt des Geistigen wird er zum Vater, muss aber das Weiblich-Stoffliche hinter sich lassen, um die „metaphysische Reinheit“ zu erlangen. Der weibliche Part ist laut Bachofen mit dem Übersinnlichen verbunden, wohingegen das Vatertum das Göttliche symbolisiert und für das Schaffen von Neuem zuständig ist. Demnach kämpfte Dionysos gegen die amazonische Verwilderung und gegen die Steigerung des Mutterrechts- auf das hetärische folgte das eheliche Mutterrecht, dann die amazonische und die dionysische Gynaikokratie - bis Mythos und Geschichte in das patriarchale Prinzip des Vaterrechts umgeschlagen hätten. (Vgl. Heinrichs 1997, S. XXI – XXIV) Der Triumph des Vatertums über das weibliche Prinzip wurde durch Herakles, Dionysos, Perseus und `die apollinischen Helden´ vollbracht; ein Triumph über das Erdverbundene, Chthonische der Natur. Im Vatertum ist der Aufstieg in die nächste Religionsstufe der Metaphysik zu verzeichnen, ein Wechsel zu einem „rein geistigen Patrimonialsystem“. (Vgl. Ebd., S. XXIV.) Diese beiden Entwicklungslinien würden sich wechselweise durch die Geschichte ziehen und durch den Mythos belegt sein, so Bachofen.

berichtete: „Blüht ein Baum, so blüht so gut der Tod in ihm wie das Leben.“[87] Gustave Flaubert, dessen ›Büchernarr‹ mit Illustrationen Kubins im Jahr 1920 erschienen war, drückte sich im Zusammenhang mit dem Leben und dem Tod bereits in jungen Jahren anhand von Symbolpaaren aus. Die scheinbar konträren Begriffe „Kind-Greis“, „Wiege-Grab“ und „nackte Frau-Gedanke an ihr Skelett“ verschmelzen zu einer Einheit. Ebenso sind bei Otto Weininger, dessen Schrift ›Geschlecht und Charakter‹ Kubin um die Jahrhundertwende stets bei sich trug Zeugung, Geburt und Tod bei Weininger unauflöslich zusammenhängende Elemente.[88] Im Anschluss an Lessings ästhetische Norm des schönen Todes, die von der morbiden Schönheit in Tod und Verfall angetan war, erlangen um die Jahrhundertwende solche Bilder des Todes ihren Reiz, die von einer desillusionierenden Hässlichkeit geprägt waren. Um 1900 fand sich ein nahezu gleichberechtigtes Nebeneinander der ästhetisierenden und der desillusionierenden Darstellungsweise des Todes. Baudelaires Versuch „in der potenzierten Hässlichkeit das eigentlich Ästhetische zu entdecken“[89] zeugt von einer Auffassung, die eine Einheit von Leben und Tod, von Eros und Tod proklamiert. Todesfurcht und Todessehnsucht stehen in unmittelbarem Zusammenhang, zu leben bedeutet gleichzeitig auch zu sterben. Der innere Zusammenhang von äußersten Verschiedenheiten wird von Kubin als zentral bildgestaltende Dimension vorgeführt. Das hermetische Prinzip der Polarität wird im Kybalion folgendermaßen beschrieben: „Alles ist zwiefach; alles hat zwei Pole; alles hat sein Gegenstück; ähnlich und unähnlich sind dasselbe; Gegensätze sind wesensgleich und nur graduell verschieden; Extreme berühren sich nicht; alle Wahrheiten sind Halbwahrheiten; alle Widersprüche

---

[87] Rilke 1950, S. 56. Rilke vertrat ein zivilisationskritisches Bild vom Tod, angewidert vom Sterben in modernen Hospitälern forderte er den eigenen Tod für einen jeden Menschen.

[88] Vgl. Geyer 2005, S. 16. Alfred Kubin gelangte um 1903 an den Gipfel seiner Weininger-Verehrung, als Auslöser kann Kubins ›Einige Worte-Fragment‹ ausgemacht werden, in dem der Künstler Gedanken zu einer Genie-Konzeption entwickelte, die Weininger ein Jahr später in ›Geschlecht und Charakter‹ (1913) ausformulieren sollte. (Vgl. Kubin an Fritz Herzmanovsky-Orlando [im Kommenden stets: FHO], am 08. 10. 1903, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 7; Vgl. Kubin an FHO, am 07. 10. 1911, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 69.) Aus heutiger Perspektive und im Hinblick auf bisher vom feministischen Lager errungene Leistungen für eine gleichwertige Behandlung der Rolle der Frau in der Gesellschaft ist Weiningers Werk durchaus problematisch zu betrachten. Schröder hingegen verbindet Otto Weiningers Femme fatale mit dem populistischen Frauentypus um die Jahrhundertwende und kommt zur Folge dass eine derartige Rollenzuordnung damals die Regel war. Schröder sieht das Motiv in der neuen Rollenzuschreibung beziehungsweise in der gesellschaftlichen Umorientierung begründet, die im 19. Jahrhundert begonnen hatte und die den neuen Status der Frau durch ihr gewaltsames Eingliedern in den Produktionsprozess betraf. (Vgl. Schröder 1985, S. 19.)

[89] Geyer 2005, S. 17.

lassen sich in Einklang bringen.“[90] Die Erkenntnis, dass alle Dualitäten als Extreme derselben Kategorie fungieren und somit eine Einheit darstellen, offenbart sich in dem Blatt umso mehr im Rahmen einer Kenntnis der Künstlerpersönlichkeit. Das Bestreben der realistischen Einschätzung der Dinge steht mit dem erkenntnistheoretischen Ansatz in seinem Wirken in Zusammenhang und legt ein Interesse an naturwissenschaftlichen Studien der Zeit an den Tag.[91] Kubin wusste um die physikalische Polarität von geladenen Teilchen ebenso Bescheid wie über Friedlaenders Gedanken zu einer Konzeption der Polarität als Teil eines kohärenten Ganzen, die ihn zutiefst fesselten und mehr noch, die für die beiden Brieffreunde - Friedlaender und Kubin - ein existenziell zu überwindendes Problem darstellten.[92] Kubin formulierte in seiner Rezension über Friedlaenders Schöpferische Indifferenz: „Der Kardinalsatz Friedlaenders `das Erlebnis `Welt´ ist die unendliche Entzweiung des Selben´.“ Und weiter, Friedlaender habe „den Block Nietzsche von Krusten reingeschliffen und zum eigensten Gebrauch übermittelt.“[93] Der kunstschaffende Kubin griff thematisch, formal und im Rahmen der semantischen Bedeutungsebene auf die „Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen“[94] zurück, die Nietzsche für eine Weiterentwicklung der Kunst als konstitutiv ansah. Auch Kurt Aram berichtete in dem Werk ››Magie und Zauberei der Alten Welt‹‹, dass sich in Kubins Bibliothek befindet, von dem Prinzip der Duplizität. Dermaßen schilderte er, dass die apollinische Katharsis von der dionysischen „orgia“ abgelöst wurde um sich später etwa im Tempel von Delphi zu vereinen, wobei sich beide Kulte mit der Bestimmung und dem Schicksal der Seele nach dem Tode

---

90 Drei Eingeweihte 2008, S. 78. Im Hinblick auf sich gegenüberstehende Polaritäten stellte auch Schopenhauers Philosophie einen fortwährenden „Drahtseilakt zwischen Idealismus und Realismus als sich gegenüberstehende Polaritäten“ dar, fasste er doch die Operationsweise unseres Verstandes naturalistisch, nicht transzendental auf wie Immanuel Kant. Diese Annahme lässt sich einerseits nur schwer mit seiner ansonsten idealistischen Auffassung von der Natur als bloßer Erscheinung vereinen und ruft außerdem das sogenannte „Gehirnparadox“ hervor. Dieses besagt, dass das Gehirn als eine Erscheinung, nicht gleichzeitig auch die Quelle aller Erscheinungen sein kann. (Vgl. Birnbacher 2009.)

91 Kubin informierte sich sowohl über Theorien physikalischer wie biologischer Neuerungen, und studierte psycho-soziale wie medizinische Theorie-Innovationen. Vgl. hierzu die Inventarliste der Kubin-Bibliothek im Anhang. Unter anderem besaß er Einsteins ››Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie‹‹ (1919) und wusste ab diesem Zeitpunkt folglich um die sich auch naturwissenschaftlich abzeichnende Auflösung der Materie, wie die wissenschaftliche Falsifikation der Äther-Theorien Bescheid.

92 Vgl. Habereder 2003, S. 106.

93 Kubin 1920, S. 128. Friedlaender beschäftigte sich bis dahin mit der Logik als Lehre vom Denken, mit den Philosophen Friedrich Nietzsche, Julius Robert Mayer, insbesondere mit Immanuel Kant und mit Ernst Marcus als philosophischem Nachfolger Kants.

94 Nietzsche 1980, S. 26.

beschäftigt hätten.[95] Darüber hinaus findet sich eine Duplizität des kohärenten Ganzen bei Bachofen, die sich als Prinzip des Geschlechts ausdrückt, indem er eine Unterscheidung zwischen den Phasen von mutter- und von vaterrechtlichen Kulturen getroffen hatte. Deren wechselseitige Ablösung sei ein notwendiger Durchgang für unsere menschliche Entwicklung.[96] Schopenhauer postulierte, dass es den Willen zu zähmen gelte, indem die extremen Zustände durch Balance ausgeglichen werden, oder berufen sich esoterische Konzepte auf die Vorstellung von einem ausgleichenden und allgegenwärtigen Rhythmus, der sich fortwährend in dem Pendelschlag des Auf und Ab, in der Polarität der veränderlichen Welt manifestiert. Die esoterische Philosophie des Taoismus kennt das Taìjí als „das sehr große Äußerste" und bezeichnet damit die Einheit von komplementären Polaritäten, die sich ergänzenden Gegensätze von Yin und Yang. Scheinbar Gegensätzliches geht aus demselben Urgrund - aus dem Wújí, dem Nicht-Sein, der Leere - hervor, deshalb stehen alle Komponenten in der Welt der Erscheinungen letztendlich miteinander in Harmonie. Die chinesische Philosophie des Taoismus wurde Kubin, den Publikationsdaten nach zu urteilen, insbesondere zwischen 1910 und 1920 zur Inspirationsquelle. Der Künstler besaß sämtliche Ausgaben des ›Tao Teh King‹ von Lao-Tse, wie auch Reflexionen darüber, etwa ›Die Bahn und der rechte Weg der chinesischen Urschrift des Lao-Tse‹ in deutscher Sprache nachgedacht von Ular Alexander. Der kryptischen Schrift des Tao Teh King hatte Tschuang-Tse sein Werk ›Das wahre Buch vom Südlichen Blütenland› erklärend zur Seite gestellt, eine Schrift, die sich ebenfalls in der Zwickledter Bibliothek befindet. Des Weiteren ist die Schrift ›Das wahre Buch vom quellenden Urgrund‹ von Liae Dsi erhalten, das zur taoistischen Mystik zählt und auf magische, mythische wie kosmologische Spekulationen aufgebaut ist.[97] ›Tai I Gin Hua Dsung Dschi. Das Geheimnis der goldenen Blüte‹ besaß Kubin in der Ausgabe von 1929 mit einem Kommentar von C. G. Jung. Diese erstmals im 18. Jahrhundert schriftlich festgehaltene, esoterische Lehre ist sowohl für den Taoismus als auch für den Konfuzianismus zentral und beschäftigte sich

[95] Vgl. Aram 1998, S. 161 - 162.
[96] Vgl. Heinrichs 1997, S. XXI - XXIV.
[97] Kubin war mit den Gedanken Lao-Tses vertraut, er las: ››Lao-tses Buch vom Höchsten Wesen und vom höchsten Gut (Tao-teh-king)‹‹. (1910), ››Tschuang-Tse. Reden und Gleichnisse des Tsch uang-Tse‹‹. (1910), Liae Dsi, ››Das wahre Buch vom quellenden Urgrund `Tschung Hü Dschen Ging´. Die Lehren des Philosophen Liä YÜ Kou und Yang Dschu‹‹ (1911), ››Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Nan Hua Dschen Ging‹‹ (1912), Lao-Tse: ››Tao Teh King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben‹‹. (1915), ››Des Laotse Tao Teh King‹‹. (1922), Lao-Tse: ››Tao Teh King [Tao-tê-ching]. Das Buch des Alten vom Weltgrund und der Weltweise‹‹ (1947), ein Weihnachts-Geschenk von Maria Waldek.

unter anderem mit der Rhythmisierung des Atems, dem „Sich vom Odem nähren“ sowie mit Meditationstechniken, die ein Leben nach dem Tod ermöglichen sollen. Eine Einflussnahme des Taoismus auf das Kubin´sche Weltbild ist insbesondere in der Auffassung eines rhythmischen Auf und Ab des Lebens und Schaffens zu verzeichnen. Die Immanenz dieses Polaritätsprinzips in Kubins Bildsprache lässt sich auch an der formalen Gestaltungsweise des Künstlers feststellen; auf Grund der Fülle seines Œuvres machte Kubin ein vielsagendes Eingeständnis: „Wichtig ist auch ein intimes Studium der bereits vorhanden Kunstwerke – für mich also schon darum um in keiner Weise Eklektiker zu werden, ich stehe ganz im Gegenteil heute so weit über der Sache daß ich wie ein Chemiker z. Bsp. [sic!] die äußersten Gegensätze, sagen wir das Breughelhafte mit dem Japanischen mische - meine Eigenart als Dominante - so kommen die interessantesten Dinge oft heraus wie oben, das Derbste und dekorativ Zarteste Element.-“[98] In Reaktion auf den intensiven philosophischen Austausch mit Salomo Friedlaender betrachtete sich Kubin, im Rahmen seiner Existenz als schöpfender Künstler, als die schöpferische Indifferenz zwischen den Polen. Ein erkennender Geist wird die Polaritäten im Bild schauen und zugleich in ihrer Konvergenz aufheben. Der Betrachter wird dadurch zum Erzeuger einer ausgewogenen Harmonie. Alfred Kubin fühlte sich einem stetigen Rhythmus ausgeliefert, der die relativen Erscheinungen des irdischen Daseins durchzieht und sie als Polaritäten derselben Einheit zum Ausdruck kommen lässt. Es kann der Schluss gezogen werden, dass Alfred Kubins Kenntnisse mit dem esoterischen Prinzip der Polarität reich getränkt waren. Da das Blatt *Das Ei* ein noch sehr frühes Werk darstellt, sind die Grundzüge seiner Interessen darin nur auf Grund der Aussagen des Künstlers zu erahnen. Betrachtet man das leere Grab, das für die Menschheit als Ausgeburt der bereits dem Verfall ausgelieferten Mutter Erde bereit steht, gewinnt die kulturkritische Dimension einer desillusionierenden Todesdarstellung die Überhand. Nichtsdestoweniger lässt sich das auf den dualistischen Charakter der weltlichen Erscheinungen abzielende Prinzip der Polarität festmachen, das sich als bloß relative, als irdische Manifestation eines einheitlichen Urgrundes des Weltganzen begreifen lässt und das Kubin aus esoterischen Quellen gekannt hatte.

Die sich im Œuvre des Künstlers so zahlreich niederschlagende Todesthematik kündet darüber hinaus von einer symbolischen Dimension, die abseits des körperlichen Verfalls eine geistige Verjüngung hervorrufen kann, da das Verderben den Neubeginn von

[98] Kubin an FHO, am 22. 01. 1908, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 12.

Vornherein in sich trägt. Damit in Zusammenhang steht das Phänomen des mystischen Todes. Das Phänomen der Schwelle, das heißt das Erkennen des lebenslangen Schlafes durch den mystischen Tod, wird in diversen Werken aus der Bibliothek des Künstlers angesprochen. In diesem Kontext ist auch die Verbindung von Kubin mit der Welt des Traumes zu sehen. Im Vorwort zu Friedrich Huchs Werk ›Neue Träume‹ hielt Kubin fest: „Der Mensch ist also nur ein Spuk der echten Person, welche tiefer liegt.“[99] Ein Jahr zuvor postulierte er in Reflektion auf die Theorie der Schöpferischen Indifferenz seines Brieffreundes Salomo Friedlaender, dass es gelte, sich „der exzentrischen Täuschung, Mensch genannt, bewußter Herr zu werden“, der man „bislang nur traumhaft“ sein konnte.[100] Das Leben selbst begriff der Künstler als einen Traum, als einen dumpfen Schlaf, aus dem es zu erwachen gilt. Obwohl sich Kubin eine gewisse Zeit lang methodisch mit seinen Träumen auseinandersetzte kann eine Traumdeutung im Sinne Freuds nur in begrenztem Maße als Erklärung für den Träumer Alfred Kubin dienen.[101] Es sind nicht vorrangig Inhalt und Deutung des nächtlichen Traums, die den Künstler interessieren, sondern vorwiegend das Phänomen des Traumes selbst, das ihn bewegt: „daß überhaupt geträumt wird und wie es geschieht“[102]. Es ist der Abgrund zwischen diesen beiden Reichen unseres Seelenlebens, des Wachens und des Schlafens, der „der Urquell alles Geschehens“[103] sein muss. Folglich interessierte sich Kubin für die Schwelle des Bewusstseinswechsels: „Es gibt Augenblicke, meist an das Erwachen aus tiefem Schlaf angeknüpft, worin sich das Bewußtsein des tragischen Verhängnisses deutlicher als sonst aufdrängt“[104], notiert er in seinem Essay ›Befreiung vom Joch‹. In dem Aufsatz ›Aus halb vergessenem Lande‹ vermerkt er: „Ich gehöre auch zu den Käuzen, die glauben, daß man nicht nur im Schlafe, sondern eben immer träumt, jedoch ist der Wachtraum meist geblendet von der grellen Schärfe des Verstandes. Dieser gespannte Zustand hält bei mir auch nur selten lange an, bei seinem Abschwellen stellt sich meist ein Staunen ein vor der barocken Dichtheit der Bilder des Lebens rings um mich her. Die Augenblicke des Wandelns von einem Bewusstseinszustand in den

---

99 Kubin 1921, S. 141.
100 Kubin 1920, S. 127.
101 „Der Traum ist ein gewaltiger Zauberer! Ich will hier nicht so sehr auf den symbolischen Wert seiner einzelnen Erscheinungen hinweisen; hier interessiert mich weniger der Inhalt bestimmter Träume, als daß überhaupt geträumt wird und wie es geschieht.“, so der Künstler. (Kubin 1921, S. 140.)
102 Kubin 1921, S. 140.
103 Ebd., S. 140.
104 Kubin 1922, S. 144.

anderen sind mir künstlerisch die ergiebigsten."[105] Das Phänomen des Traumes versteht Kubin demnach als ein kosmologisches, möglicherweise inspiriert von Fechners Untersuchungen und der Erkenntnis einer Bewusstseinsschwelle im physiologischen Sinn oder von Shou, der die Bewusstseins-Schwelle der unbegrenzten Natur des Äthers zuschrieb und es nicht verabsäumte, den außerordentlichen Wert seiner Theorien für die Wissenschaft zu betonen.[106] In Bezug auf dieses Phänomen schreibt Fritsche in der Schrift ››Kleines Lehrbuch der weißen Magie‹‹: „Am Anfang aller weißmagischen Praxis steht die Katharsis, die große Reinigung, deren Ergebnis das Erwachen ist. Wie soll man diese Katharsis beginnen? Strindbergs erstes ›Blaubuch‹ gibt darüber Auskunft: `So einfach ist es! Nur sich umkehren! Sich bekehren mit anderem Wort. [..] Ich bin beinahe einig mit Luther, daß der Glaube alles ist. Die Taten kommen langsam nach; sie brauchen nur darin zu bestehen, daß man sich von allem vorsätzlich Bösen fernhält!´"[107] Strindbergs Blaubücher, der erste Band erschien 1908, der letzte im Jahr 1921, handeln vom Doppelgänger-Motiv, dem Phänomen der Schwelle und dem Leben als Traum. Sie weisen auf magnetische Ereignisse und die Telepathie hin und studieren Goethes Okkultismus wie die Theozoologie des Lanz von Liebenfels gleichermaßen.[108] Das Blaubuch lag Kubin besonders am Herzen, er erkundigte sich 1909 brieflich bei Herzmanovsky-Orlando: „Hast du dir Strindbergs ›Blaubuch‹ verschafft?"[109] Auf Grund diverser Literatur in seiner Bibliothek ist anzunehmen, dass sich Kubin spezifische Kenntnisse zum Phänomen der Schwelle angeeignet hatte. Zur Verschmelzung des Wesens mit dem Wesen der All-Seele müsse man den mystischen Tod als Schwellenphänomen begreifen, so der Esoteriker Peryt Shou. Er sah den Prozess des symbolischen Todes im Lazarus-Mysterium versinnbildlicht. Demnach muss man erst gestorben sein, wie Lazarus, oder ähnlich der wundersamen Errettung des Seemanns in der Erzählung ›Sturz in den Maelström‹ von E. A. Poe, die Kubin illustriert hatte, um sich in die lebendige Ganzheit eingliedern zu können. Sodann führe die Seele den Körper in „das verborgene Mysterium der Umwandlung"[110]. Ein thematisches Anknüpfen kommt in einer Illustration Kubins im Rahmen der expressionistischen

---

105 Kubin 1939a, S. 179.
106 Vgl. Shou 1910, S. 18.
107 Fritsche 1962, S. 35.
108 Vgl Kat. Strindberg, Schönberg, Munch 2008, S. 110 – 111. Die drei Blaubücher von August Strindberg erschienen gemäß der literarischen Produktion 1908, o. J. und 1921.
109 Kubin an FHO, am 02. 04. 1909, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 26.
110 Shou 1910, S. 12. An das Phänomen der Schwelle schließt der Charakter von Initiationsriten an, der ebenso den Moment des Todes als Eintritt in eine neue Verfasstheit beschreibt.

Bibelausgabe im Umkreis des Blauen Reiters, der *Erweckung des Lazarus*, zum Ausdruck. Im Hinblick auf die Dualität von Leben und Tod verdeutlichte Shou, dass durch den symbolischen Tod die Angliederung des individuellen Seins an das ewige Ur-Prinzip des Alls beginnen würde.[111] Denn der Ursprung des Todes selbst war es, der eine Entfernung der Götter von uns Menschen bedeutete, so der Religionswissenschaftler Mircea Eliade.[112] Der Sündenfall und die mit ihm gekommene animalische, individuelle Freiheit des Menschen forderte irdisch betrachtet den Tribut des menschlichen Sterbens. Durch den körperlichen Tod wird die Seele jedoch wieder dem kollektiven Himmlischen anheim geführt.[113] Im Hinblick auf Kubins Kunsttheorie, schließt hier seine Vorstellung von einem Chaos und dem Selbst an. In dem Aufsatz ›Fragment eines Weltbildes‹ stellte Kubin fest, „daß der Mensch aus einer rätselhaften Verbindung zweier anonymer Wesenheiten besteht, dem Chaos und dem Selbst. Ich nenne Chaos den Abgrund des stofflichen Seins, die Grundlage des Lebens, werde mich aber hüten, anders als in Bildern von ihm zu berichten. Für uns ist dieser Abgrund unpersönlich und sinnlos, doch die Erfahrung zeigt uns, daß wir aus ihm organisch entstehen, durch das andere Prinzip, das Selbst, ihn auf Lebensdauer gleichsam durchschauend binden und in ihm wieder vergehen."[114] Das Chaos sei dabei der „Abgrund des stofflichen Seins", dagegen sei das Selbst „der Träger des Bewusstseins"[115]. Laut Kubin stelle es ein „Ereignis von größter Tragweite"[116] dar, wenn das Selbst zum ersten Mal vom Menschen empfunden werde. Das eigene Wesen verschmelze mit dem Wesen der All-Seele und trete dabei in das Ur-Chaos ein, heißt es im Werk vom Peryt Shou, das Kubin gelesen hat.[117] Die esoterische Kosmologie Peryt Shous, die insbesondere in den okkultistischen und theosophischen Geheimlogen[118] geschätzt wurde, scheint in diesem Zusammenhang auf Kubins Anschauungen wesentlich gewirkt zu haben. Der Theosoph und esoterische Schriftsteller Albert Christian Georg Schultz verfasste unter dem Pseudonym Peryt Shou eine sich in der

[111] Vgl. Ebd., S. 13.
[112] Vgl. Eliade 1978, S. 38 - 52.
[113] Die Bestattungsriten nehmen im Hinblick auf die Fähigkeit des Sterblichen nach dem Tod seinen kosmischen Weg zu finden, eine wichtige Rolle ein. In diesem Sinne kann eine Verbindung vom ägyptischen Grablegungszeremoniell zu den heidnischen Einäscherungen der nordischen Traditionen gezogen werden. Generell ist vom Symbolismus der Bestattungsriten in archaischen sowie traditionellen Gesellschaften jedoch noch wenig bekannt, so Eliade. (Vgl. Ebd, S. 40 - 42.)
[114] Kubin 1939c, S. 208.
[115] Ebd., S. 208.
[116] Ebd., S. 208 – 209.
[117] Vgl. Shou 1910, S. 13.
[118] Peryt Shou stand nicht nur mit nahmhaften Okkultisten wie Aleister Crowley in Kontakt, sondern bewegte sich auch in ariosophischen Kreisen um Guido List oder Lanz von Liebenfels.

Kubin-Bibliothek befindende Schrift zur esoterischen Kosmologie, indem er auf den Weg zur Erkenntnis im antiken Mysterium Bezug nahm.[119] Der geheimen Lehre verhaftet, schrieb Shou von „einer geistigen Hinauf-Entwicklung, die dem abendländischen Denken infolge seiner grobmaterialistischen Kritik, aller auch der makrokosmischen Naturgebiete bisher verhüllt bleiben mußten."[120] Shou bezeichnete den mystischen Tod als Schwellenphänomen zur Verschmelzung unseres Wesens mit dem Wesen der Allseele und bezog sich unter anderem auf das Totenbuch der Ägypter. Die „Höllenfahrt der Istar", der mesopotamischen Göttin des Planeten Venus, würde diesen Grenzzustand des menschlichen Bewusstseins schildern.[121] Shou postulierte in dem besagten Werk ››Der Weltentag oder die große Periode des Lichts‹‹, dass „unser Organismus mit dem Gesamtorganismus des Alls in einem lebendigen Punkt, in der Zentral-Sonne, der einen individuellen Monade der Weltseele"[122] korrespondiere. Der Autor spielte auf eben jene Verbindung des Menschen, im Speziellen der menschlichen Seele, zur kosmischen „Weltseele" an, aus der sich eine Einheit des Lebendigen konstituiert. In der Kubin-Ausgabe der Schrift verdeutlichte Shou das Ahamkara, den Willensleib des Menschen, anhand einer Darstellung und verwies in diesem Zusammenhang auf das unsterbliche kosmische Prinzip in ihm, das er als die „Emanation der Zentralsonne" bezeichnete.[123] Der Prozess des Aufgehens in der Schöpfung, findet sich, versinnbildlicht durch die beiden konstitutiven Merkmale, das Chaos und das Selbst, in der Kubin´schen Kunsttheorie wieder. Ebenso liegen Anklänge aus der indischen Philosophie nahe, in denen der Lebenshauch Atman als das individuelle Selbst, als die ewige Essenz des Geistes beziehungsweise als die Seele betrachtet wird, wohingegen Brahman den Urgrund alles Seienden, die kosmische, unendliche, alles gebärende Kraft symbolisiert. Als Vorläufer zu einer Theorie vom Chaos und dem Selbst, die Kubin 1939 formuliert hatte, soll auf ein eine „seltsame Kosmogonie" des Künstlers hingewiesen werden, die er um die Jahrhundertwende „meist auf Spaziergängen im Englischen Garten" ersonnen habe. Die in der Hast hin gekritzelten Notizen habe er nur einer Person gezeigt, die er jedoch geheimnisvoll

---

[119] Vgl. Shou 1910, S. 38.
[120] Ebd., S. 38.
[121] Vgl. Ebd., S. 12.
[122] Ebd., S. 20. Des Weiteren schilderte Shou: „Dieser `lebendige Punkt´, wie wir ihn nennen, das eigentliche `Monon´, gilt als `Person´ wie als `Kraft´ in seiner höchsten Potenz nach der Geheimlehre als Zentral-Monade oder als Gott selbst. Er strahlt seine Kraft als `Bewusstsein´ in uns; er ist überräumlich wie der mathematische `Punkt´, der keine Ausdehnung hat." (Ebd, S. 20.)
[123] Vgl. Ebd., S. 40.

ungenannt lässt, dennoch schilderte Kubin wie folgt: „Ich stellte mir vor, daß ein an sich außerzeitliches ewig seiendes Prinzip, - ich nannte es den Vater, - aus einer unergründlichen Ursache heraus das Selbstbewußtsein - den Sohn, - mit der zu ihm unscheidbar gehörigen Welt schuf. Hier war natürlich ich selbst der Sohn, der sich selbst, solange es dem eigentlichen, riesenhaften, ihn ja spiegelreflexartig frei schaffenden Vater genehm ist, narrt, peinigt und hetzt. Es kann also ein derartiger Sohn jeden Augenblick mit seiner Welt verschwinden und in der Überexistenz des Vaters aufgehoben werden. Es gibt immer nur einen Sohn, und von dessen erkennendem Gesichtspunkt aus konnte man vergleichsweise allegorisch sagen, daß dieser ganze äffende und qualvolle Weltprozeß geschieht, damit an dieser Verwirrtheit der Vater erst seine allmächtige Klarheit und Endlosigkeit merkt, - mißt.“[124] Winkler bezieht zitierten Absatz auf den Vaterprotest bei Kubin, der sich nicht mehr als pubertäre Revolte sondern als Kernproblem des Künstlers erweise. Eine derartige Interpretation schlägt definitiv über die Strenge, zumal Kubins Theorie zwar durch die Beziehung zum Vater angeregt worden sein mag, die Wurzeln dieser Aussage gehen jedoch viel tiefer. Die Figur des Vaters aus Kubins Kosmogonie erinnert an Saturn, der die Grenzen des materialistischen Universums zog und deshalb im Stande ist eben das zu verschlingen, was er geboren hat.[125] In der Darstellung *Im Mittelpunkt der Erde* (Abb. 3), entstanden um 1903 bis 1904, hielt Kubin einen Gedanken seiner oben geschilderten Kosmogonie bildlich fest. Die Darstellung lässt an eine künstlerische Ausformulierung des kabbalistischen Prinzips vom Spiegeluniversum denken. In diesem Sinne sollte der göttliche Geist die Materie formen, um sich selbst zu reflektieren.[126] Betrachtet man eine *Kabbalistische Darstellung von Gott der über sich selbst reflektiert* (Abb. 4) von einem unbekannten Künstler des 19. Jahrhunderts, so ist die formale Ähnlichkeit höchst auffällig. Darüber hinaus spiegelt sich im Bild die Problematik des ersten Beweggrundes, die von Aristoteles bis über Schelling bereits zahlreich zur Beschäftigung angeregt hatte. Esoterische Kosmogonien bezeichnen das All als geistig und sehen in dem väterlichen Prinzip der chaotischen und geistigen Urmasse den ersten unbewegten Beweger. In Frage steht, in wie weit sich Kubin darüber im Klaren war, dass er von einem kabbalistischen Sinnbild Gebrauch machte, wenn er die Auffassung

[124] Alfred Kubin, zitiert nach Winkler 1949, S. 231 - 232.
[125] Kubin widmete sich im Jahr 1935/36 dem Thema *Saturn* in einer Tuschezeichnung. (Zur Abb., Vgl. Assmann P./Oberchristl 2010, S. 93.) Schon Francisco de Goya wandte sich der Thematik zu. Eine Tatsache die Kubin in der Nachfolge eines großen Phantasten auftreten lässt.
[126] Vgl. Black 2008, S. 31.

vertritt, dass sich der geistige Vater ins Materielle umgewandelt habe, um sich selbst zu schauen.[127] In Zusammenhang mit der Theorie vom Vater und dem Sohn beziehungsweise in späteren Jahren vom Chaos und dem Selbst, kann davon ausgegangen werden, dass das schwarze chaotische Nichts der Darstellung als der „Abgrund des Stofflichen" gedacht war, wohingegen die oszillierende Lichtaureole das in ihm auf- und wieder vergehende vibrierende Selbst als der janusköpfige „Träger des Bewusstseins" darstellt. Es klingt die vibrierende Kraft der Ursubstanz im Bild an, das Auf- und Vergehen des Selbstes in der Weltseele.[128] Die Zeichnung erinnert zugleich an den Demiurgen als Schöpfer der relativen Erscheinungswelt, der in platonischen und gnostischen Überlieferungen beschrieben wird. Dieser saturnische Herrscher schöpfte die materielle Welt der Erscheinungen - Maya, die sich wie ein Schleier über die wahren Abgründe der Existenz legt - und ging zugleich aus dem Prinzip seines Vaters, dem wahrhaft Göttlichen, hervor. In jeder kleinsten Einheit der geschaffenen Welt, in jeder Monade ist ein Funken des Göttlichen erhalten geblieben. Diesen Funken hervorzukehren, und ihn mit der großen Einheit des Göttlichen zu vereinen, trotz der schadhaften Einflüsse, die die Archonten auszuüben versuchen, ist das Ziel der frühchristlichen Gnostiker wie der Kubin´schen Kunsttheorie gleichermaßen. Gemeinsam ist ihnen die Ablehnung der Vorstellung eines persönlichen Gottes, einer substantiellen Seele oder einer individuellen Unsterblichkeit. Der Begriff der Göttlichkeit ist bei wiederholter Verwendung dennoch kein fixer Bestandteil von Alfred Kubins Wortwahl, vielmehr lehnte er sich an Schopenhauers Religionskritik an, wenn er - ebenso wie die frühchristlichen Gnostiker - die Vorstellung eines persönlichen Gottes, einer substanziellen Seele oder einer individuellen Unsterblichkeit negierte.[129] Das christliche Religionsdilemma, die Wahrheit im Gewande der Lüge, kann bei Kubin als Impuls für sein Interesse an einem archaischen, reinen Wissen und seine Hinwendung zu dem Urgrund des Lebens gewertet werden, wie er von anderen, noch ursprünglichen, das heißt noch nicht von der Natur entzweit lebenden Gemeinschaften gewürdigt wurde. War ihm in Bezug auf den künstlerischen Ausdruck daran gelegen „in keiner Weise Eklektiker zu werden"[130], so kann diese Aussage für Kubins Lebenseinstellung und ihre Manifestation in seiner Kunsttheorie auf Grund der synkretistischen Vorgehensweise

---

[127] Im Rahmen dieser Studie konnte nicht geklärt werden, ob ein Studium der kabbalistischen Schriften bei Kubin festzustellen ist.
[128] Vgl. Shou 1910, S. 22.
[129] Vgl. Birnbacher 2009, S. 20.
[130] Kubin an FHO, am 22. 01. 1908, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 12.

nicht geltend gemacht werden. In synthetischer Manier bastelte Kubin an der eigenen philosophischen Weltanschauung, stets war er darauf bedacht, sowohl sein wissenschaftliches, wie auch sein magisches und sein metaphysisches Erkenntnisinteresse in Einklang zu bringen. Eine Einheit des Lebendigen wird in Kubins Annahme eines unergründlichen und zugleich abgründig-fruchtbaren Chaos evident, das konstitutiv für das Entstehen und Vergehen des Selbstes ist. Die Erkenntnis, das gewahr werden dieser chaotischen, unstrukturierten Nachtseite, vermag die geordnete Welt, ganz im Sinne Nietzsches, zuweilen in schaudernden Ekel vor der abgründigen, der anderen Seite, zu versetzen. Bei Shou finden wir einen wichtigen Verweis auf den Begriff des Chaos bei Kubin. Shous Bemühungen richteten sich auf „die innere Verschmelzung unseres Wesens mit dem Wesen der All-Seele. An der Pforte dieser Verschmelzung findet die Seele in den Pralaya, das Ur-Chaos eintretend, die erste Welle des Äthers, die erste Substanzregung des Alls, den Lichtstrahl der Zentralsonne.“[131] Die Verwendung des Ausdrucks Ur-Chaos deutet einerseits auf den Urgrund des Lebens und andererseits zugleich auf dessen Charakter hin. Morphologisch betrachtet besitzt das Chaos keine Form, es hat dagegen gewisse Eigenschaften. Chaotisches Gebaren erscheint ungeordnet, willkürlich, und besitzt im Rahmen seiner Manifestation ins Geistige die Fähigkeit der Transformation in die Ordnung des Stofflichen. Öffnet sich der stoffliche Organismus der „Ätherwelle des Alls“, dringt diese in ihn ein und führt zu einem gespannten Zustand des Solar-Plexus, das heißt des sympathischen Nervensystems. Diese Spannung trete bei der Einwirkung einer jeden künstlerischen Idee auf unser Gemüt ein und könne durch hinlängliche ästhetische Schulung nachhaltiger auftreten. Vorausgesetzt, so Shou, der Forschende sei auch in geistigen Belangen zu einer gewissen Entwicklungsstufe gelangt, womit der Autor auf die Erkenntnis der Einheit der lebendigen Substanz innerhalb einer auf der materialistischen Wissenschaft basierenden Weltanschauung referierte.[132] Aus Kubins Aufzeichnungen geht hervor, dass er die Idee einer Einheit des Lebendigen zutiefst verinnerlicht hatte, folgendermaßen schilderte er in seinem Aufsatz ›Malerei des Übersinnlichen‹ von 1939: „So betrachtet, gewahrt man eines Tages […] ganz erstaunt, wie durchtränkt auch die altgewohnte Tagtäglichkeit von einem fremdartigen, gespenstischen Element ist. Ich bitte, mich hier ganz wörtlich zu nehmen. [..] Die Zeichen genau zu studieren, hinter welchen das fließend-veränderliche, rätselhafte

[131] Shou 1910, S. 13.
[132] Vgl. Ebd., S. 22.

Urwesen des Lebens sich verbirgt, wäre die Hauptarbeit eines nach diesen Motiven strebenden modernen Künstlers.“[133] Eine Hinwendung zur Sinnesschulung, wie sie im Programm des Bauhauses gefördert oder von Fritsche und Shou postuliert wurde, ist auch im Hinblick auf Kubin zutreffend. Seine Auffassung von der menschlichen Anlage gewisser, feinerer Organe und der Fähigkeit zur Schulung derselben, legt er wie folgt dar: „Es ist das Erleben des Übersinnlichen, dem wir hier auf künstlerischem Boden begegnen, und viele Menschen müssen wohl für dieses noch nicht genug erkannte und beschriebene Gebiet feinere Organe besitzen, sonst könnten solche Werke nicht allgemein interessieren. Ich setze also diese Fähigkeit hier voraus und habe an mir selbst und an anderen die Erfahrung gemacht, daß sie sich wesentlich vertiefen und ausbauen läßt. Das kann durch eingehendes Betrachten von dahingehörigen Kunstwerken geschehen, doch noch mehr durch ein genaues, unbefangenes Aufnehmen der eigenen Erlebnisse und der Ereignisse um uns her. Wie bisher werden auch in Zukunft künstlerisch Veranlagte sich diesen ungewöhnlichen Stoffen gegenüber empfangend verhalten oder sich schaffend betätigen. Das liegt in der Natur des lebendigen Geistes, der sich von allen Seiten von Rätseln umgeben weiß.“[134] Das Übersinnliche sei nämlich für jenen Maler kein Unbekanntes mehr, der „infolge des Schwankens aller gewohnten Bewusstseinssicherungen“[135] durch einen qualvollen Übergang zu einem seelischen Gleichgewichtszustand gekommen sein, einem schwebenden. Den kosmologisch-symbolischen Tod war auch Kubin gestorben. Symbolisch das erste Mal, bei dem gescheiterten Selbstmordversuch am Grab der Mutter im Jahr 1896, den Kubin in seiner Autobiographie geschildert hatte und den Wittlich nicht als individuelle Psychose, sondern vielmehr als eine Erscheinung der Zeit des Symbolismus wertet.[136] Das zweite Mal während seiner buddhistischen Krise, deren Symptome vielmehr an einen meditativen Zustand der Katharsis hindeuten. Kann eine nur sehr eingeschränkte Begeisterung Kubins im Hinblick auf Spekulationen zur Seelenwanderung angenommen werden, schließlich wollte er „endgültig hinüber“ sein, so ist die Annahme einer Einheit des Lebendigen bei Kubin sehr wohl vertreten. Um einem Urwesen des Lebens als dem letzten Rätsel der Welt auf den Grund zu gehen studierte

[133] Kubin 1939d, S. 199.
[134] Ebd., S. 198 - 199.
[135] Ebd., S. 200. Da das Übersinnliche für den Künstler kein Unbekanntes mehr darstellte, erklärte er es auch immer vielseitiger zum Gegenstand seiner Bilder. (Vgl. Ebd., S. 200.)
[136] Wittlich 2003, S. 74.

Kubin die Zeichen minutiös.[137] Der von Shou beschriebene gespannte Zustand des Solarplexus beziehungsweise des sympathischen Nervensystems, als dem Zentrum des Einfühlungsvermögens, lässt sich auch im Schaffensprozess von Alfred Kubin feststellen. Im Hinblick auf die Illustrationstätigkeit, welche bereits in Zusammenhang mit seinem Interesse an der künstlerischen Dimension des Einfühlungsvermögens besprochen wurde, schilderte Kubin den Zustand der inneren Angespanntheit während des Schaffensprozesses: „Bin ich dann durchtränkt von dem Milieu und völlig eingeblebt in die Handlung, dann bildet sich so etwas wie eine elektrische Seelenspannung, geladen mit feucht-fruchtbaren Keimen, woraus die Gestalten entstehen…“[138] Esoterische wie naturwissenschaftliche Anspielungen die Kubins synthetische Bestrebungen aufweisen sprechen aus diesem Zitat. Während dieses Prozesses empfand der Künstler weder Ablehnung, noch eine besondere Anteilnahme für die Gestalten des betreffenden Dichters, der Künstler fungierte in der schöpferischen Indifferenz und führte daher das Empfinden der magischen Bilderflut auf ein „gleichsam Fremdes“[139], den Urgrund der Welt als die Einheit des Lebendigen zurück.

RHYTHMUS

Sowohl das Prinzip der Polarität, das so häufig in den Blättern Kubins auftaucht, wie auch die stilistischen Wechsel in seinem Gesamtkunstwerk scheinen wie von einer rhythmischen Kraft getrieben. In den Jahren der künstlerischen Selbstfindung zwischen 1904 und 1908 war Kubin ohne Zweifel auf der Suche nach der richtigen Ausdrucksmöglichkeit. Aus „bloßer Lust zum Gegensatz“[140] unterwarf er sich der Suggestion, als ihm Willibrord Verkade die Studien von Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Sérusier und Charles Filiger zukommen hatte lassen. In seiner Autobiographie berichtete Kubin über die Auswirkungen auf sein künstlerisches Schaffen: „Ich verzichtete auf alle Originalität, ich wehrte mich sogar mit aller Kraft dagegen. Alles, was ich anstrebte, war, schlicht und in aller Demut der Kunst zu

---

137 Bei intensiverer Betrachtung wird nicht nur eine Hinwendung Kubins zum Esoterischen offenkundig, es drängen sich bis zu einem gewissen Grad sogar Anflüge des Verdachts auf Instrumentalisierung des Esoterischen zur Stilisierung des Werks auf.
138 Kubin 1939e, S. 180.
139 Kubin 1933, S. 205.
140 Kubin 1926, S. 38.

dienen.“[141] Die Gegensätze folgen gleichsam einem Rhythmus, auf und ab, so schrieb er 1909 in einem Brief an Herzmanovksy-Orlando: „Ich z. Bsp. [sic!] bin jetzt von einem leidenschaftlichen Fleiß! es [sic!] kommt natürlich dabei bald wieder zur Reaktion, - die Ermattung.“[142] Kubin erlag der rhythmischen Schaffensbewegung, mit Sicherheit, da er seinen Stil noch nicht gefunden hatte. Die Diametralität des Wandels resultierte jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit aus seinen esoterischen Kenntnissen über das Prinzip des Rhythmus, wie er ihn schon dem künstlerischen Schaffensprozess attestiert hatte. Philosophische Gedanken zu einer rhythmischen Bewegung der relativen und unveränderlichen Manifestationen der Scheinwelt können nicht ohne weitere Erklärung dem Esoterischen zugerechnet werden. Erst in der Verbindung mit der Annahme einer Einheit von Natur und Mensch im lebendigen Organismus des Weltganzen offenbart sich der esoterische Kontext, etwa wenn Kubin im Hinblick auf den Rhythmus der Welt die Verwandtschaft zum Pulsschlag des Menschen erläutert. In seinem Aufsatz ›Rhythmus und Konstruktion‹ schilderte er: „Also schon in der angeborenen Begabung wurzelt der Rhythmus, und Übung wird ihn nur mehr oder weniger bereichern, schmiegsamer oder starrer machen, unter Umständen bis zur Manier. Dem Pulsschlag des Menschen verwandt, enthüllt er dem Kundigen manches von den seelischen Eigenschaften des Künstlers, daher liegt im Rhythmus auch die geheime Anziehungskraft, die verwandte Seelen zueinander zwingt.“[143] Alles schlägt wie ein Pendel von einem Pol zum anderen, im Gesetz des Rhythmus verbinden sich die Prinzipien der Polarität, des Geschlechts und der Schwingung; im Kybalion wurde erklärt: „Alles fließt, ein und aus; alles durchläuft Gezeiten; alles steigt und fällt; der Pendelschlag kommt in allem zum Ausdruck; das Maß des Ausschlags zur Rechten ist das Maß des Ausschlags zur Linken; Rhythmus gleicht aus.“[144] Der immerwährende Pendelschlag, so auch der Pulsschlag und der Atem des Menschen, ebenso der Kreislauf von Leben und Tod, verweist auf die essentielle, unabdingliche Bewegung der sich manifestierenden Erscheinungen. Auch der Titel der Publikation von Andreas Geyer ›Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod‹ verweist auf den vitalen und heilsamen Aspekt einer Todesthematik im Schaffen von Kubin abseits einer rein desillusionistischen Dimension.[145] In dem Essay ›Befreiung vom Joch‹ schilderte Kubin

[141] Ebd., S. 38.
[142] Kubin an FHO, am 22. 01. 1908. in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 12.
[143] Kubin 1924b, S. 150.
[144] Drei Eingeweihte 2008, S. 86.
[145] Vgl. Geyer 2005.

in allegorischer Weise seine imaginativen Augenblicke: „Es ist dem Zwiespaltstifter nicht gegeben, die reiche Ungebundenheit der überschwänglichen Phantasie dauernd zu beengen. Meist nur in regelmäßig pulsierenden Zwischenräumen setzt seine Teilherrschaft ein. Erfinderisch entwindet sich die Seele ihrer eigenen Ausgeburt, die Erscheinungen sinken dahin, woher sie gekommen. Ohnmacht über Gewalt! Und es hängt vom Grad unseres Einsseins mit dem Weltenraum ab, ob wir schauernd vor den Masken von Sterben und Verwesung das unsterbliche Ich anrufen oder uns tief befriedigt dem All anvertrauen. In diesem Fall werden uns berückende und hinreißende Stimmen bis in den Untergang begleiten. Die Erpresserarbeit des Ich erweist sich schließlich als vergeblich. Hier versagt die Sprache! Es ist ein schwingendes Hin und Her über einem Abgrund. Wir fühlen uns ihm verwandt und ergeben uns seelenruhig und tief beglückt seinem Geheimnis!“[146] In Zusammenhang mit diesem Zitat ist ein Blatt von Kubin bezeichnend, das in einem Brief aus dem Jahr 1911 als ein Hochzeitsgeschenk Erwähnung fand, das Herzmanovsky-Orlando von Kubin im Rahmen einer „Kubinkiste“[147] erhalten hatte. Im Zuge der Korrespondenz galt es dem Freund des Künstlers dieses Blatt besonders hervorzuheben; es verdeutlicht die esoterischen Interessen Kubins im Hinblick auf seinen künstlerischen Ausdruck: „Der Cardinal [sic!] ist eine Deiner reifsten und feisten Arbeiten – besonders sein Schädel ist etwas geradezu Unerhörtes an intuitiver, echt künstlerischer Erfassung! Für uns liegt in dieser Partie ein geheimer, unterirdischer Weg von Rom nach Tibet von Theben zur Atlantis! Wie herrlich hast Du das geschmacklos weibische der Kirche in den Spitzen und Bändern erfaßt. Es gibt gar kein besseres tiefgründiger verstandenes Katholicissimum als dieses Bild! Von den malerischen Qualitäten will ich gar nicht reden das golddurchrieselte gelbschwarze Halbdunkel ist prachtvoll – das können nur ganz wenige, Große nun noch etwas über die Composition [sic!] – wie seltsam zur ganzen Idee die `Z´förmige Anordnung paßt! Nicht umsonst spricht man vom α und ω, Z ist das Symbol jeden Endes.“[148] Die dankende Antwort Kubins kann als konkrete Bestätigung für die Absicht angesehen werden, seine esoterische Weltanschauung im Werk zum Ausdruck zu bringen, auch wenn diese von Kubin nur selten als eindeutig esoterische Spielart umgesetzt wurde: „Sie erregen mich immer wieder und halten mir deutlichst zu Gemüt daß ich eigentlich leider doch nur für einen ganz kleinen Kreis von

[146] Kubin 1922a, S. 145.
[147] FHO an Kubin, am 02. 04. 1911, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 60.
[148] Ebd., am 02. 04. 1911, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 60 - 62.

Esoterikern arbeite."[149] Wiederholt wählte Kubin das Thema des Kardinals als Motiv für seinen künstlerischen Ausdruck. Die Tuschezeichnung und Bleistiftzeichnung *Der Kardinal* (Abb. 5), die im Rahmen des Briefwechsels mit Herzmanovsky-Orlando publiziert wurde, stellt eine undatierte Variante des Sujets dar, ist jedoch auf Grund der stilistischen Ausführung dem künstlerischen Ausdruck des gereiften Kubin zuzuordnen. Erst durch die Kenntnisse des Freundes Herzmanovsky-Orlando, die sich auf die weltanschaulichen Hintergründe seines Freundes und Briefpartners beziehen, kann er eine esoterische Interpretation des Blattes leisten: Herzmanovsky-Orlando erwähnte „das geschmacklos weibische der Kirche in den Spitzen und Bändern" als Inbild für das „Katholicissimum". Hinsichtlich des literarischen Frauenbilds der Jahrhundertwende wird der Gedanke an eine Vereinigung des weiblichen Prinzips mit dem Todesaspekt zu einer Verbindung von „Verführung" und „Verfall", ein Symbolpaar, das Herzmanovsky-Orlando der Katholischen Kirche attestiert haben könnte, insbesondere wenn man den abwertenden Unterton der Aussage im Hinblick auf die Kirche als einer institutionellen Einrichtung bedenkt. Der Verfall der christlichen Lehre kann bereits mit Konstantin und ihrer Transformation ins Exoterische ausgemacht werden. Wenn Herzmanovsky-Orlando betonte, dass „ein geheimer, unterirdischer Weg von Rom nach Tibet von Theben zur Atlantis!" führe, verstand er darin höchstwahrscheinlich eine esoterische Tradition, deren Entwicklung sich nach dem Untergang von Atlantis über das persische Gebiert – Theben ist eine Stadt aus Homers Illias, und den indischen Raum – den Rishis, den mythischen indischen Weisen wurden die hinduistischen Veden geoffenbart, nach Europa und Rom, in das Zentrum der frühen esoterischen Christenheit verlagerte. In diesem Zusammenhang erlaubte sich Herzmanovsky-Orlando auch eine Interpretation der formalen Bildgestaltung: „…wie seltsam zur ganzen Idee die `Z´förmige Anordnung paßt! Nicht umsonst spricht man vom α und ω, Z ist das Symbol jeden Endes." Alpha und Omega stehen für den ersten und den letzten Buchstaben im griechischen Alphabet. Im Zusammenhang mit dem kirchlichen Sujet scheinen die bekannten Worte Jesus relevant: „Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende." (Offenbarung 22:13) Diese Aussage kann als Symbol für das Umfassende, das Totale gesehen werden und ist für die Christenheit deshalb von besonderer Bedeutung, da sie eine Existenz Jesu vor und nach seiner

---

[149] Kubin an FHO, am 07. 10. 1911, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 69. Welche Version des Sujets der Künstler an Herzmanovsky-Orlando als Hochzeitsgeschenk weitergegeben hatte, konnte im Rahmen vorliegender Studie nicht eruiert werden.

Inkarnation bis in alle Ewigkeit miteinschließt.[150] Das christliche Symbol vom Anfang und dem Ende bezeichnet die ewige Natur des Göttlichen. Aus heraldischer Perspektive sind Alpha und Omega populäre Motive in Wappen von Geistlichen und stehen ebenso für Anfang und Ende, für Alles, für das unveränderliche Urwesen Gottes. Hier schließt der unveränderliche Urgrund alles Seienden an, der die Welt der Erscheinungen als relative Manifestationen hervorbringt, die Kubin verschiedenen Philosophien, die von einem unveränderlichen Urgrunds des Lebens ausgehen, entnommen haben könnte. Die Darstellung *Der Kardinal* bringt die dynamische, Z-förmige Bewegung im Bild noch deutlicher zum Ausdruck als eine frühere, aquarellierte Federzeichnung desselben Sujets, des *Kardinal* (Abb. 6). Kubin machte sich keinen Namen als Verfechter des christlichen Glaubens, warum christliche Sujets dennoch immer wieder im Gesamtwerk auftauchen lässt sich im Hinblick auf seine intellektuellen Interessen besser nachvollziehen.[151] Das tiefgreifende Wirken der philosophischen Vorbilder, die auf einer antichristlichen Basis aufbauen, kann als ein Grund für die erst in reiferem Alter stattfindende Reflexion über die dogmatische Religion des Christentums seitens des Künstlers in den Raum gestellt werden. Die früheste Publikation zur christlichen Thematik in der Kubin-Bibliothek behandelte folglich nicht die dogmatische Dimension, sondern vielmehr das mystisch geprägte russisch-orthodoxe Christentum.[152] Kubin kreierte mehrere Zeichnungen von Grigori Jefimowitsch Rasputin, dem Wunderheiler und Wanderprediger, der bis zu seiner Ermordung im Jahr 1916 am russischen Zarrenhofe von Nikolaus II residierte.[153] Zurück zum Sujet der katholischen

150 Im Vergleich zu gnostischen Ansichten etwa der frühen Christen, die die Fleischwerdung des Göttlichen als der Leib Jesu Christi als symbolische Metapher verstehen und sich vielmehr einer Inkarnation des Göttlichen im Leib Jesu Christi widmeten.

151 Eine Hinwendung zur christlichen Religion mag womöglich mit dem Kontakt zu Pfarrer Alois Samhaber aus Wernstein in Zusammenhang gestanden haben, der sich in den letzten Lebensjahren des Künstlers noch intensivierte. Eine weitere Spekulation sei erlaubt, in deren Zusammenhang bereits Mircea Eliade formulierte, dass dem Prozess der Säkularisierung, wie er vor allem in der westlichen Welt seit der Aufklärung in Gange gesetzt wurde, nur über eine Aufarbeitung der eigenen Tradition beizukommen sei. Im Rahmen der vielfältigen Suche Kubins nach metaphysischer Sinnhaftigkeit beschäftigte sich der Künstler mit den verschiedensten Religionen und ihren esoterischen Überlieferungen und Traditionen.

152 Aus dem Jahr 1937 stammt Kubins erstes Werk zur christlichen Lehre, ››Russisches Christentum‹‹ von Hans von Eckardt mit Eigentümervermerk „AKubin/Zwickledt".

153 Kubins Interesse für esoterische Strömungen am russischen Zarrenhof belegt die Tuschezeichnung *Die Ermordung Rasputins*, 1925/30 und *Rasputin*, 1935. In den 1950er Jahren, es waren die Jahre von Kubins Abenddämmerung, der Künstler verstarb am 20. August 1959 in seiner Arche Zwickledt, hatte er sich schließlich doch für eine Auseinandersetzung mit der katholischen Dogmatik, wahrscheinlich auf Grund der Verbindung zum Geheimnis des in uns wohnenden Gottes erwärmen können. In der Kubin-Bibliothek finden sich die Werke: ››Vom Geheimnis des in uns wohnenden Gottes. Katholische Dogmatik‹‹ (1953) von Michael Schmaus und ››Vorsehung und Weltvertrauen. Gedanken zu einer gläubigen Welterfassung‹‹ (1956) von Ildefons Betschard.

Kirche kann festgestellt werden, dass eine Betonung der Körperachse durch die Dynamisierung der Perspektive hervorgerufen wird, die nun nicht mehr flächig hochgeklappt erscheint, sondern vergleichsweise dreidimensional in den Raum weist und eine formale Verbindung zwischen der Lichtquelle und dem Trauerkranz herstellt. Der gleißende Lichtschein der Fackel am oberen Rand des Gemäldes gibt den Anstoß und - erinnernd an die rasante Lebensfahrt von *Der Mensch* – fließen die Lichtstrahlen über den erleuchteten Kardinal, setzen sich in dem grellen Weiß seiner Robe fort und münden, angekommen am Ende des Schauspiels, in dem Totenkranz, der am eigenen Sarg lehnt. Leben bedeutet gleichermaßen auch Sterben, die Urerfahrung der Polarität der Welt kommt zum Ausdruck. Herzmanovsky-Orlando betonte: „..das golddurchrieselte gelbschwarze Halbdunkel ist prachtvoll...“ Das Halbdunkel gilt als ein Zwischenreich von Licht und Schatten, ein Zwischenreich von Leben und Tod. Als Balanceakt zwischen zwei Polen steht es für das austarierende Gleichgewicht und für die harmonische Einheit in der Polarität der Welt. Ein esoterisches Prinzip, das Alfred Kubin immer wieder in seine künstlerische Tätigkeit miteinfließen ließ, als solches jedoch erst im Wissen um seine esoterischen Interessen lesbar wird. Das Prinzip der Polarität von Leben und Tod, das sich im Rahmen des ewigen Rhythmus zum Ausdruck kommt, wird in der Darstellung *Der Kardinal* auch in einer anderen Hinsicht zur Geltung gebracht. In der formal ähnlichen Darstellung *Die Aufbahrung* (Abb. 7), einem Blatt anlässlich des Todes von Kubins erster Braut Emmy Bayer aus dem Jahr 1904, sind die Augen der Toten geschlossen, in den beiden Darstellungen des Kardinals hingegen muss sich der Betrachter auf Grund der auffälligen Augenpartie und die betende Handstellung des Kardinal durch einen Blick auf den Totenkranz des Sujets versichern. Die Positionierung der gefalteten Hände wurde in der späteren Variante noch auf die Spitze der lebendigen Natürlichkeit gerieben, ebenso wie die Darstellung der noch stets fruchtbarkeimenden Aura des längst Verstorbenen. Haupt sowie Antlitz des Kardinals strahlen von innen heraus, die Wellenlängen der Fackel reichen nicht aus um ihn zu beleuchten, verdeutlicht durch einen gezielten Bruch im Dunkel des Hintergrunds. Der Kardinal erscheint – durch eine eigentümliche Vibration der zeichnerischen Gestaltungsweise – als lebendiger Mensch und – auf Grund der Attribute des Sujets, etwa an Hand des Totenkranzes – zugleich als aufgebahrter Toter. Alles dem Verfall oder der Veränderung Unterworfene, muss naturgemäß Anfang und Ende haben

Außerdem besaß Kubin eine alte Bibel-Ausgabe, die Leipziger ››Biblia von 1733, „verteutscht durch Martin Luthern“‹‹.

und wird in den indischen Philosophien als Maya bezeichnet, die sich in der Schopenhauer´schen Welt der Erscheinungen wiederspiegelt. Erst dahinter verberge sich die wahrhafte Dimension des Seins, die wahrhafte Realität eines ewigen und unveränderlichen Urwesens des Lebens. In Zusammenhang mit der Beschreibung von Fritz Herzmanovsky-Orlando, kann der in Schleier gehüllte Kardinal, als Inbegriff des Verfalls und der Veränderung der Erscheinungswelt, als „Maja" betrachtet werden. Noch im selben Brief erwähnte Kubin: „...denn sehr viele Kunstwerke wie Du weißt sind Akkumulatoren astraler Kräfte"[154] und berichtet im nächsten Satz über den Tod von Blavatskys Freundin, die er sehr gut gekannt hätte.[155] Einmal mehr ein Verweis auf Kubins persönliche Verbindung zu esoterisch bewanderten Persönlichkeiten. An dieser Stelle ist auf das Blatt Astrales Porträt zu verweisen, das Kubin 1906 in jenem Jahr kreiert hatte, aus dem auch die in der Kubin-Bibliothek befindliche Ausgabe des Blavatsky-Werkes ››Esoterik‹‹, der dritte Teil ihrer Geheimlehre, stammte. Betrachtet man Fotografien von Blavatsky, so kann eine auffallende Ähnlichkeit zur Dargestellten auf Kubins Blatt festgestellt werden.[156]

DAS PRINZIP DES GESCHLECHTS

„Die hingebende, etwas feminine Komponente im Illustrator ist bei mir ziemlich betont […] Der anfängliche Zustand seelischer Empfangsbereitschaft dem Dichterwort gegenüber wechselt gewöhnlich nach der ersten Konzeption in eine sehr männlich-handwerkliche Gefühlslage hinüber. Es handelt sich in diesem Stadium um die Gestaltung ins Material, und alle Kraft, Zähigkeit und Nervenfeinheit müssen nun hergegeben werden, bis die ganze Blätterfolge vorliegt."[157] Dermaßen berichtete Kubin im Rahmen des Essays ›Wie ich illustriere‹. Der Künstler empfand sich als das Zwittrige, in Anlehnung an Friedlaender als die verbindende Dominante, als die schöpferische Indifferenz des mannigfaltigen und sich in der Dualität ausprägenden, jedoch kohärenten Ganzen.[158] Im Künstler selbst offenbart sich die Duplizität des

[154] Kubin an FHO, am 07. 10. 1911, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 69.
[155] Vgl. Ebd., S. 69.
[156] Zur Abbildung Vgl. Breicha 1978, S. 60.
[157] Kubin 1939e, S. 189 - 190.
[158] Vgl. Friedlaender/Kubin 1986, S. 184 - 186. In der Verwendung des Mannigfaltigen griff Friedlaender auf Kants Vorstellungen zurück. (Vgl. Friedlaender an Kubin, am 10. 04. 1935, in: Friedlaender/Kubin 1986, S. 195 - 197.) In diesem Zusammenhang ist die Publikation von Winfried

geschlechtlichen Prinzips, denn das Prinzip des Geschlechts lautet: „In Allem ist Geschlecht, alles hat seine männlichen und weiblichen Prinzipien; Geschlecht manifestiert sich auf allen Ebenen.“[159] Kubin vertrat die Auffassung einer magnetisch wirkenden Anziehungskraft, die sich über physikalische Feldversuche hinaus auf allen Ebenen des Lebens erstreckt. Wenn Kubin davon spricht, dass der Rhythmus als geheime Anziehungskraft wirke, die „verwandte Seelen zueinander zwingt“[160] spielt er dezidiert auf weibliche Bekanntschaften an und meint damit auch das magnetische Prinzip der physikalischen Poldefinition, die für ein Anziehen und Abstoßen je nach Ladung des Teilchens evoziert. Physikalisch werden positive Ladungen als männlich und negative Ladungen als weiblich bezeichnet. Eine Kategorisierung die dem polaren Prinzip des chinesischen Denkens von Yin und Yang als männlicher und weiblicher Kraft entspricht. Kubin kannte das Prinzip des Yin und Yang vom taoistischen Taìjí, ebenso wie vom buddhistischen Symbol der Harmonie. Kubin interessierte sich insbesondere in der früheren Phase bis 1910 intensiv für die buddhistische Philosophie und studierte eine Reihe von Texten aus dem Pali-Kanon.[161] Diese Hinwendung zeigt deutlich, wie sich Kubin dem zeitgenössischen Interesse anschloss. Die älteste überlieferte Sammlung der Reden Buddhas war damals zum Teil ganz aktuell aus dem Pali übersetzt worden. Schon recht früh bemerkte Kubin ein Unbehagen dem Buddhismus gegenüber. Er schilderte 1908 in einem Brief an Herzmanovsky-Orlando: „Vor dem Budhismus [sic!] möchte ich aber ein bißchen Ihr Bedenken wachrufen, - ich selbst habe schlimme Erfahrungen mit dieser Weltanschauung gemacht, - insoweit sie sich mit einem künstlerisch schaffenden Dasein nicht verträgt, es ist ein lückenloses

Freund über Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik zu erwähnen, ›Der Demiurg ist ein Zwitter‹, Vgl. Freund 1999. Der Demiurg gilt als der Schöpfer der Welt. Im Platonismus und im Rahmen von neoplatonischen Überlegungen ist der Demiurg von erhabener Gestalt. In gnostischen Überlieferungen, die von einer Schöpfung der Welt in Gegensatzpaaren ausgehen, wird der Demiurg, als Schöpfer der materiellen und mit Leid und Lastern behafteten Welt, als unheilvolles Wesen umgedeutet.

159 Drei Eingeweihte 2008, S. 104.

160 Kubin 1924b, S. 150.

161 Aus dem Jahr 1915 besaß Kubin noch eine späte Ausgabe zum Buddhismus, die ihn möglicherweise wegen des Untertitels „Religion der Vernunft“ angesprochen hatte. Ein noch späteres buddhistisches Werk in Besitz von Kubin ist das ››Divyavadana. Karman. Ein buddhistischer Legendenkranz‹‹ (1925) übersetzt und herausgegeben von Heinrich Zimmer, der Kubin des Öfteren mit selbst publizierter Literatur versorgte, siehe Literaturliste im Anhang. Die Beschreibung des Autors in narrativem Stil behandelte Ereignisse aus dem Leben Buddhas, etwa die Erzählung vom Rad des Lebens, den Zyklus von Samsara und das karmische Gesetz. In Asien hinterließ die Schrift einen beinahe kanonischen Einfluss auf die buddhistische Kunst. Der Besitz des ›Divyavadana‹ weist nicht unbedingt ein wiederaufkeimendes Interesse am Buddhismus während der 1920er Jahre hin, sondern könnte auch ein Präsent von Heinrich Zimmer gewesen sein, obwohl sich im Buch - anders als in den restlichen Werken von Zimmer - keine Widmung des Autors finden lässt.

aber steriles System, infolge seiner Stabilität prachtvoll fürs Alter geeignet."[162] 1916 ereignete sich Kubins buddhistische Krise, als ihn die Lehre Buddhas sowie die Nachricht vom im Weltkrieg gefallenen Franz Marcs zutiefst erschüttert hatte. Der Künstler zog sich aus seiner Umgebung zurück, richtete sich eine „Zelle" ein, die niemand außer ihm betreten durfte und war „meist sehr glücklich von jeder Zerrissenheit gefreit, und erlebte in einer Dauerekstase solche Ungeheuerlichkeiten"[163] wie er sie sich früher oft für seine Bilder ausgedacht hätte und es die Legende dem Heiligen Antonius zuschreibe. In der Folgezeit sollte diese geistige Katharsis seine pessimistische Weltsicht relativieren und folglich auch die nervliche Nervosität seines Wesens merklich verringern. Ein gesteigertes Interesse an Buddhistischem war in den Folgejahren jedoch nicht mehr zu verzeichnen.[164] Das Harmoniesymbol des Yin und Yang vereint nicht nur das Prinzip der Geschlechter, es kündet ebenso von der Einheit zwischen Himmel und Erde, von der Entsprechung von oben und unten als dem Prinzip der Analogie.

ANALOGIE

Der am Rande des esoterisch inspirierten Kosmikerkreises verkehrende Alfred Kubin beschäftigte sich über einen längeren Zeitraum, im Hinblick auf die zahlreichen Werke in der Kubin-Bibliothek vor allem zwischen 1910 und den späten 1920er Jahren, mit den wissenschaftlichen Theorien Ludwig Klages, die der fortschrittsgläubigen Gesellschaft einen lebenszerstörerischen Impuls nachsagten.[165] Der Charakterologe und

---

[162] Kubin an FHO, am 11. 09. 1915, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 125.
[163] Kubin 1926, S. 53.
[164] Werke zum Buddhismus, die Kubin in seiner Bibliothek verwahrte: ››Buddhistische Anthologie‹‹ (1892) von Karl Eugen Neumann, ››Weisheit und Schönheit aus China‹‹ (1898) von Henri Borel, ››Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde‹‹ (1903) von Hermann Oldenberg, ››Die Lehre des Buddha. Die Religion der Vernunft‹‹ (1915) von Georg Grimm; ››Divyavadana. Karman. Ein buddhistischer Legendenkranz‹‹ (1925) übersetzt und herausgegeben von Heinrich Zimmer. Folgende Texte aus dem Pali-Kanon sind im Nachlass des Künstlers erhalten: ››Puggala Pannatti. Das Buch der Charaktere‹‹ (1910), ››Pali-Buddhismus in Übersetzugen. Texte aus dem buddhistischen Pali-Kanon und dem Kammavacam‹‹ (1911), ››Die letzten Tage Gotamo Buddhos. Aus dem großen Verhör über die Erlöschung Mahaparinib-Banasuttam des Pali-Kanons‹‹ (1911), ››Dhammapada. Der Wahrheitspfad. Ein buddhistisches Denkmal‹‹ (1893).
[165] Seit der Münchner Zeit kannte Kubin Ludwig Klages, von dem er überdurchschnittlich viele Schriften besaß. Alle Schriften Klages in Kubin-Besitz finden sich in der Inventarliste im Anhang der Studie. In der Publikation ››Vom kosmogonischen Eros‹‹ (1926) fällt ein aus einer Zeitschrift oder Ähnlichem ausgeschnittenes Porträt von Klages auf, das auf die Hochschätzung des Autors hinweist, darunter findet sich in Kubins Schrift: „Ludwig Klages".

Kulturphilosoph Klages knüpfte an die Einfühlungstheorie von Theodor Lipps an, die besonders im künstlerischen Diskurs der Zwischenkriegszeit einer Rolle spielte und entwickelte auf psychologischen Betrachtungen gründend eine wissenschaftliche Lehre vom Ausdruck, die für expressionistische Konzepte maßgeblich werden sollte.[166] Klages ging davon aus, dass jede körperliche Bewegung der Ausdruck einer seelischen Regung sei und ersetzte den Dualismus von Leib und Seele durch den Gegensatz von Leib und Geist. Im Hinblick auf das gestalterische Prinzip muss der gestalterische Drang, die Einbildungskraft, der Geist, in den Hintergrund treten. Ein solch unbewusster Schaffensprozess sei Ausdruck des Seelischen und bringe somit auch wieder das persönliche, innere Leitbild ans Licht. Klages Gestaltungsprinzip, mit dem sich Kubin über zwanzig Jahre hinweg eindringlich beschäftigt hatte, zielte auf diese Unbewusstheit im Prozess des Schaffens ab und stellte zugleich das Postulat dar, die persönliche Prädisposition während des künstlerischen Ausdrucks außer Acht zu lassen, damit das Seelische ins Werk fließen könne. In dem Aufsatz ›Dämmerungswelten‹ schilderte Kubin das Hereindrängen der geschauten Bildwelten aufs Blatt: „Indem ich mich mit bedingungsloser Hingabe um die Darstellung von tief Empfundenem oft quälte, gab ich nur einer unerbittlich diktierenden Kraft nach, gegen die mein bewusstes Ich sich oft eigensinnig wehrte."[167] Es war der unbewusste Schaffensprozess der den imaginativen Agens des Künstlers bestimmte. Diese gleichsam mediale Art des schauenden Künstlers zu betonen, war Kubin immer wieder ein großes Anliegen, dies bestätigt der 1933 verfasste Essay ›Schaffen aus dem Unbewussten‹. Darin schilderte der Künstler insbesondere für seine jungen Jahre den „Druck eines dunklen Gestaltungswillens", dem die ursprünglichen Konzeptionen unterlegen seien und die demnach „völlig passiv" entstehen würden. Die folgende Arbeitsphase am jeweiligen Werk war hingegen von einer präzisen Ausarbeitung durch motorische und visuelle Anlagen, durch die zeichnende Hand und seine Augen, geprägt. Folglich war er als Künstler stets „einer äußerst biegsamen Bewußtseinskontrolle unterworfen" und vereinte Nietzsches Forderung nach einem ganzheitlichen Zugang zur künstlerischen

166 Ähnlich den Theorien von Ludwig Klages leitete sich auch Worringers Dissertation ›Abstraktion und Einfühlung‹ von 1907, die als ein zentrales Moment für die weitere Entwicklung der modernen Kunst prägend werden sollte, aus der kunsthistorischen Vorarbeit von Theodor Lipps „Ästhetik der Einfühlung" ab und wurde darüber hinaus von dem Wirken Alois Riegel und seinem Begriff des „Kunstwollens" beeinflusst. (Vgl. Werkmeister 2010, S. 182.)

167 Kubin 1939b, S. 204. Mit Schopenhauer gesprochen käme die Urverwandtschaft zwischen dem gefühlten Willen und der Dynamik in der Natur zum Ausdruck. (Vgl. Birnbacher 2009, S. 57.)

Produktion.[168] Im Zuge des Schaffensaktes sah sich Kubin Bewusstseinszuständen dualistischer Art unterworfen, welche abseits des geschlechtlichen Prinzips von einer unbewussten, ekstatisch-rauschhaften Verfasstheit im Schauen der Bilder und Konzeptionen hin zu dem bewusst-kontrollierten, formalen Ausarbeitungsprozess wechselten. Der Künstler begab sich in einen gleichsam dionysischen Rausch und transportierte - dem damaligen Diskurs um spiritistische Sitzungen nahe stehend - einem Medium gleich, rein die inneren Eindrücke dieser inneren Schau, welche sich als visuelle Abbilder in seinen Zeichnungen materialisierten. Kubins Hingebung an eine „sinnliche" Fülle der Bildvorstellungen bezeugt seine Hinwendung zum Unbewussten als Alternative zu einer verstandesmäßig logisch strukturierten Gestaltung. Schon Jean-Jacques Rousseau nahm Zuflucht in prärationale Gefilde, er beschrieb die Möglichkeit sich „in den vorkulturellen Zustand tief einzufühlen" und berichtete von ekstatischen Zuständen, in denen er das Vergnügen verspürte „gleichsam im System der Wesen aufzugehen" und sich „mit der ganzen Natur zu identifizieren"[169]. Während ekstatischer Zustände des Schaffensprozesses, Kubin nannte das Phänomen, sichtlich von Nietzsche beeinflusst „Allmachtsrausch"[170], wenn der Künstler in einer Einheit mit der Welt aufgehe, kommt die Urverwandtschaft zwischen Mensch und Natur zum Ausdruck. Im unbewussten Schaffensprozess drückt sich durch die Einheit des lebendigen Organismus der Welt das Universal-Kosmische aus, am sinnlich-einfühlenden Künstler liegt es, die Dynamik der Natur ins Kunstwerk weiterzuleiten. „Wie oben, so unten" lautet der hermetische Gedanke. Der Künstler avanciert zum forschenden, magischen Mittler und wird Teil der Schöpfung, erst durch ihn kommt es zur Schöpfung, in der Bildfindung wird der Künstler als Medium selbst zu einem Teil der neuen Schöpfung, der die Ausdauer des Forschers mit dem enthemmten Enthusiasmus des Sehers in sich verschmelzen lässt.[171] Es ist das Schaffen aus dem Unbewussten, das dem Analogiegedanken folgend, das Kosmisch-Universale ins Bild fließen lässt, in dem

---

[168] „Besonders in früheren Jahren war ich dem Druck eines dunklen Gestaltungswillens, der übermächtig und meist rastlos mich quälte, unterlegen, die Bilder traten kaleidoskopartig, sich flutend verändernd wie in Wogen vor das `innere Gesicht´. Dies war begleitet von seltsamen, ungemein wohligen Gefühlen (manchmal rauschhaft gesteigert, so daß man sang, Unsinn sprach, Blödsinn machte, brüllte usw.), die sich bei diesen zauberisch wechselnden Bildkompositionen einstellten. – Wie Sie es ja sehen, ist es merkwürdig, daß besonders 1988 bis 1908 düstere unheimliche Gestaltungen, auch groteske weit vorwiegen. Bei der Schau solcher Bilderwogen hatte natürlich ein mir gleichsam Fremdes (ein Zauber?) [sic!] die Vormacht, als Mensch gab ich mich in diesen rauschähnlichen Minuten oder Stunden (ich habe die Zeit nie gemessen) völlig passiv hin." (Kubin 1933, S. 205 - 206.)

[169] Jean-Jacques Rousseau, zitiert nach Gordon 1984, S. 380.

[170] Kubin 1933, S. 207.

[171] Vgl. Russoli 1976, S.18.

Sinne, wie es Joseph Beuys in Bezug auf die Kunst von Edvard Munch formulierte: „`Untere´ und `obere´ Erlebnisse werden zusammengezogen: fließende Seelenkräfte vom Dämonischen und Gespenstischen bis zur höchsten Aura…“[172] Den unbewussten Schaffensprozess, in dem sich eine Verschmelzung von Natur und Mensch vollzieht, bezeichnete Rudolf Steiner als den nachschöpferischen Prozess. Die Formulierung beziehe sich jedoch nicht bloß auf die Nachahmung der „Kompositionskraft der Natur“[173], die rein äußerlich imitiere. Steiners Auffassung eines nachschöpferischen Genius bezog sich vielmehr auf einen Vorgang im Seelenleben des Menschen, der das Werden der Natur im Menschen selbst darstelle.[174] In diesem Zusammenhang hatte Gauguins Auffassung, das Gehirn sei kein Sklave der Sinne, zentral zu einer kunsttheoretischen Entwicklung beigetragen. Der Künstler ist auf Grund der psycho-physiologischen Anlagen nicht zu einer bloß nachahmenden Abbildung der Sinneseindrücke verurteilt, sondern sieht sich demgegenüber im Stande aktiv neu zu erfinden. Setzt der Künstler diese Anlage um, indem er aus dem Unbewussten kreiert und sich von seinen unbewussten Tiefen leiten lässt, dann empfindet er die höchste Verzückung wenn die principii individuationis, so Schopenhauer, zerbrechen. Der Zustand, in dem sich ein Verlust der in der Natur aufgehenden Individualität manifestiert, kann mit der „Aufgabe des Selbstes“ verglichen werden. Nietzsche schrieb dieses Aufgehen in der Natur dem Prozess des Rausches und der Ekstase zu.[175] In diesem Sinne ist der Mensch nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden, „unter den Schauern des Rausches“ offenbart sich „die Kunstgewalt der ganzen Natur“[176]. Kubin wurde nicht müde zu betonen, dass weder Rausch noch Erschöpfung gescheut werden dürften, „die sich gleich dämonischen Wächtern vor den Toren zu diesem dunklen Reich aufhalten“[177]. Als Element eines kosmologischen Symbolismus wird der Künstler im unbewussten Schaffensakt gleichsam zum nachschöpfenden Mittler, es kommt zur Vereinigung von Mensch und Natur. Die Wendung gegen das bewusste Ich stellt eine bezeichnende Komponente dar, die bei Kubin den Analogiegedanken mit einschließt, da das Seelische als die verbindende Dominante der schöpferischen

---

[172] Joseph Beuys, zitiert nach Tuchman 1996, S. 34.
[173] Okuda 2005, S. 58.
[174] Vgl. Ebd., S. 58.
[175] Vgl. Lissmann 1998, S. 84 - 85.
[176] Nietzsche 1980, S. 24 - 28.
[177] Kubin 1921, S. 140. Paul Flora berichtete über den Künstler Alfred Kubin: „Abends ergab sich hie und da ein `kosmisches Räuscherl´ der Phantasie, das sich manchmal zu einem veritablen Delirium auswachsen konnte, wie 1916,…“ (Flora 1977, S. 198.)

Indifferenz aufgefasst wird. Der Mystiker strebt die Zerstreuung der Bilder und der Vermittler an, da sie ihm auf seinem Weg zur Vereinigung mit Gott hinderlich sind.[178] „Der Esoteriker dagegen scheint sich mehr für die Vermittler zu interessieren, die kraft seiner schöpferischen Einbildungskraft seinem inneren Auge offenbart wurden, als daß er im eigentlichen Sinne nach der Vereinigung mit dem Göttlichen strebt“[179], so Antoine Faivre, der in den 1960er Jahren den Lehrstuhl für Esoterik an der Sorbonne in Paris einberufen hatte. Bach verwies auf Brancusis Annahme „von einer inneren Einheit, einer grundlegenden Analogie und Korrespondenz zwischen Mensch und Natur“[180] und betonte, dass eine Entsprechung von Kunst- und Naturgesetzlichkeit nur durch den Künstler in Form eines Mittlers und als „Vollstrecker der Gesetze der Natur“[181], nicht als selbstherrlicher Schöpfer zu Tage trete. Im Schaffensakt zeigt sich einer Offenbarung gleich, das Verhältnis von Erkennen und Dasein, von Erkennen und Erschaffen. Der Kubin´sche Symbolismus ist dort, wo ein Analogiegedanke die Kunst und die Natur als lebendige Einheit und den Künstler als Vermittler derselben begreift, als esoterische Spielart zu verstehen.[182] Das hermetische Prinzip „Wie oben, so auch unten“ verkörpert den Analogiegedanken, in diesem Sinne fassten die Autoren des Kybalions zusammen: „Alles ist im All und gleichzeitig ist das All in Allem. Wer diese Wahrheit wahrhaft versteht, hat großes Wissen erlangt.“[183] Die innige, innere Korrespondenz und Einheit mit der Natur geht einerseits vom Künstler Kubin auf seine direkte Umgebung aus, andererseits wirkt sie auf ihn ebenso stark.

VIBRATION

Im Hinblick auf Kubins Annahme eines unterirdisch strömenden und alles Leben miteinander verbindenden Fluidums, das er wiederholt als elektromagnetisch wirkende Kraft beschrieben hat, ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die Theorien zum animalischen Magnetismus, die Franz Anton Mesmer in den 1770er Jahren publiziert hatte und seine „Idee eines alles durchströmenden Fluidums, eines

[178] Vgl. Faivre 2001, S. 27.
[179] Ebd., S. 28.
[180] Bach 2004, S. 145.
[181] Ebd., S. 146.
[182] Vgl. Russoli 1976, S. 18.
[183] Drei Eingeweihte 2008, S. 50.

Magnetismus, welchen der Magnetiseur spüren, beeinflussen und lenken kann“[184], erheblich auf Kubin gewirkt haben.[185] Stuckrad betonte, dass Vorstellungen von einem schwingenden Fluidum, das den Kosmos durchziehe, in der Alchemie und in den esoterischen Naturphilosophien schon immer beheimatet waren. Man sprach dort von Äther, einer Strahlung, die den gesamten Kosmos, jedes Blatt und jeden Stein durchwebt.[186] Die Annahme der Existenz von Vibrationen, die alle Erscheinungen der Welt durchziehen basierten also auf wissenschaftlichen – später von Einstein wiederlegten – wie ebenso auf esoterischen Äthertheorien.

Im Zusammenhang mit der unbewussten Verfasstheit des menschlichen Geistes und dem Einswerden mit der lebendigen Gesamtheit der Natur kündet Kubins Hinwendung zur Graphologie von seinem Interesse für sich im Material verdinglichende, eigentlich unbewusst ablaufende Prozesse. Im Surrealismus um Andre Breton widmete man sich der automatischen Schrift als Ausdruck einer tieferen menschlichen Empfindung, die vom Seelischen herrühre. Bereits Klages Gestaltungsprinzip vermittelte, dass der Künstler durch innere Schauung und durch sein Schöpfen aus der Phantasie und aus dem Unbewussten vermöge, das Seelische ins Bild zu transportieren. Kubins Beschäftigung mit Graphologie, auch anhand der Schriften Ludwig Klages, zeigt deutlich sein Interesse an der Lehre vom Ausdruck der Handschrift.[187] Das graphologische Gutachten gilt als eine psychologische Analyse der Handschrift, der Schreiber oder graphisch arbeitende Künstler wird im Rahmen eines unbewussten, rauschhaft-ekstatischen Verfassungszustandes, dank den seelischen und sich als Schriftbild manifestierenden ureigenen Schwingungen zum Übermittler der dunklen Gefilde des Unbewussten, in denen seit den Menschheitsanfängen der Mythos und verborgene Weisheiten verschüttet liegen. Die um 1920 entstandene Federzeichnung *Radio* (Abb. 8) lebt nicht durch formale Details, sondern erhält ihren starken Ausdruck,

---

184 Stuckrad 2004, S. 167 - 168.

185 Sir James Frazer beschrieb im ›Golden Bough‹ noch vor der Jahrhundertwende den Glauben der animistischen Weltsicht an die Umwelt als Träger und Medium einer geistigen Kraft, die zur selben Tätigkeit von Aktion und Reaktion anregen würde, wie es für die Lebenskraft als der Energiespender der individuellen Existenz gelte. (Vgl. Maurer 1984, S. 555.)

186 Vgl. Stuckrad 2004, S. 167 - 168.

187 Das Interesse Kubins an seiner eigenen Handschrift zeigt sich auch in der Tatsache, dass ihm Hedwig Kubin zusammen mit Oskar A. H. Schmitz ein graphologisches Gutachten seiner schwer entzifferbaren, krakeligen Handschrift zum Geschenk machte, die insbesondere bei der Sichtung der Kubin´schen Primärquellen einen erhöhten Anspruch fordert und den Zugang zu vielzähligem Quellenmaterial des Künstlers erschwert. In den späteren Schaffensjahren wurde ihm die Schrift zu einem beliebten, inhaltlich und formal gebrauchten und wohl auch semantisch benützten Stilmittel, die als ein Verweis auf die synthetischen Bestrebungen des Buchillustrators angesehen werden kann.

indem sich der Zeichner der „Anziehungskraft der Schatten, Lichter, Linien“[188], die sich unmerklich in seine Gedanken mischte, hingegeben hatte. Das Herauskristallisieren einer geordneten Form aus einer zu Grunde liegenden, chaotischen Unordnung kommt zum Ausdruck, die dank einer inneren Schauung durch des Künstlers motorische Anlagen ins Bild fließen. Kubin erklärte in seinem Aufsatz ›Rhythmus und Konstruktion‹ von 1924: „Auf unerklärliche dunkle Weise teilt sich der Rhythmus den Strichen, die über das Papier fegen oder sorgsam hingesetzt werden, als Schwung oder Hemmung mit und verleiht so der Zeichnung jene unverwechselbare Prägung, die wir als persönlich empfinden. Ähnlich wie bei den Handschriften kann man auch hier sagen, soviel zeichnende Hände, soviel Rhythmen.“[189] Kubins Hinwendung zur Graphologie konstituierte sich aus dem bereits angesprochenen Interesse am Rhythmus und an der Vibration. Ähnlich surrealistischen Konzepten um eine „Écriture automatique“ vertrat er die Auffassung, die Handschrift gebe Auskunft über den Charakter des Schreibers, drücke sich in rhythmischen Schwingungen aus. Das Kunstwerk ist in diesem Sinne Ergebnis eines automatischen Zeichnens, dank einer unbewussten Verfasstheit und auf Grund einer elektrisierenden Anspannung vermag der Künstler als Medium im Schaffensprozess eine Analogie zwischen Mensch und Natur herbeizuführen, die von den magnetisch-polaren Schwingungen der Seele herrührt und Kubin ganz eindeutig als einen Kenner esoterischer Prinzipien auszeichnet.[190] Darüber hinaus manifestieren sich im dargestellten Gesicht des Blattes *Radio* anstelle der körperlichen Merkmale einer individuellen Persönlichkeit jene Erfahrungsspuren, die einen Menschen auf Grund seines individuellen Werdegangs ausmachen - vergleichbar mit dem Karma der indischen Religionen, das Alfred Kubin dank seiner eingehenden Lektüre von indischer Philosophie und Mystik gekannt hatte und welches das esoterische Ursache-Wirkungs-Prinzip zum Ausdruck bringt, das in den wissenschaftlichen Naturgesetzen als Satz der Kausalität grundlegenden Bestandteil hat. Dank einer unbewussten Geistesverfasstheit während des Schaffensprozesses transformierte sich das Unbewusst-Seelische über den Künstler ins Blatt; Kubins graphologisches Interesse bestand in der Annahme des

---

[188] Kubin 1939c, S. 212.
[189] Kubin 1924b, S. 150.
[190] Kubins künstlerische Bestrebungen der reiferen Schaffensjahre, die im Rahmen seiner buchillustratorischen Tätigkeiten auf eine Synthese von Text und Bild, von Schrift und Darstellung, abzielten, beziehen sich auf die Gesamtheit als eine semiotische Ausdrucksweise. Die kubineske Absicht, die sich in der Konvergenz von Schrift und Bild ausdrückt, offenbart den synthetischen Versuch eines Umgehens der Einseitigkeit im Aufzeigen der gemeinsamen Dimension in scheinbaren Gegensätzen.

Prinzips der Schwingung. Im Hinblick auf die Übertragung der geschauten Bilder auf das Papier, schilderte Kubin, das Seelische habe sich über ihn durch „so etwas wie eine elektrische Seelenspannung“[191] ins Kunstwerk entladen, denn „nur wie magisch galvanisierend kann der Ichgeist einzelne Figuren vergegenständlichen“[192]. Die industrielle Methode des Galvanisierens ist eine elektromagnetische Art der Veredelung von Metallen, eine metamorphotische Veränderung durch elektrische Impulse in Schwingungsform. Die Symbolik erinnert insbesondere hinsichtlich Kubins Hinweis auf die Magie des Vorgangs an den alchemistischen Prozess zur Läuterung von Metallen und der eigenen Seele. Durch die Verschränkung von formaler Darstellung und Bildtitel wird in der Bezugnahme auf eine wissenschaftliche Errungenschaft - die damalige Neuerung der Radiowellen - die synthetische Dimension des Blattes deutlich, die sich dem esoterisch wie wissenschaftlich gleichermaßen anerkannten Prinzip der Schwingung widmet. Dass sich Kubin dem Prinzip der Vibration sowohl aus wissenschaftlicher wie esoterischer Perspektive näherte, verdeutlicht des Weiteren die Entwurfszeichnung zur Darstellung, auf deren Rückseite ein Entwurf für die Zeichnung eines alten bärtigen Zauberers ausgeführt wurde.[193] Die beiden auf ein und demselben Blatt ausgeführten Entwürfe, alleine die beiden Titel lehnen sich an Wissenschaftliches wie Magisches gleichermaßen an, entpuppen sich als zwei sich durchdringende Seiten einer Medaille. Das im hermetizistischen Kybalion beschriebene Prinzip der Schwingung postuliert, dass sich alle Manifestationen durch verschiedene Schwingungsfrequenzen auszeichnen.[194] Die Schwingung oder Vibration, ist ein strukturelles Element, das in der modernen Kunst weitreichende Impulse gesät hat und nicht nur aus dem damaligen Diskurs der Wissenschaft entlehnt wurde.[195] Kubins Künstlerkollege Kandinsky betonte die theosophische Auffassung, die das Prinzip der Vibration als das formende Agens hinter allen materiellen Erscheinungsformen ausmachte. Charles Baudelaire, der einen bedeutenden Einfluss auf die nachfolgenden Künstlergenerationen ausüben sollte und die Welt in ständiger Bewegung sah, nutzte die

---

191 Kubin 1939e, S. 180.
192 Kubin 1922a, S. 145.
193 Vgl. Assmann P. 1995b, S. 237, Ha M 7818 und Ha M 7818 Rückseite.
194 Sowohl in esoterischen wie in wissenschaftlichen Überlegungen existieren verschiedene Ebenen der Schwingung, welche je nach Frequenz, die Tonhöhe, den Farbton beziehungsweise jegliche Manifestation des Geistigen ins Materielle bestimmt.
195 Vibrationen galten im damaligen Diskurs als die gestaltenden Kräfte aller existierenden Materieformen. (Vgl. Tuchman 1996, S. 26.) In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollte das Prinzip der Vibration von der wissenschaftlichen String-Theorie als kleinstes konstitutives Merkmal der irdischen Erscheinungen herausgestellt werden.

Vibration als zentrales Referenzelement.[196] Die Vibration eignet sich im Sinne einer synthetischen Lösungssuche für interdisziplinäre Fragestellungen. In physikalischer Hinsicht kann festgestellt werden, dass Energie und Materie verschiedene Modalitäten einer Schwingung sind. Je nach Schwingungsfrequenz zeigen sich die Unterschiede in den Manifestationen des Universums, vom Dinglichen bis zum Geistigen. „Je höher die Schwingung, desto höher die Ebene“[197], beschrieb auch der hermetische Gedanke des Kybalions das Prinzip der Vibration. Jeder Gedanke und jedes Gefühl, jeder Wille, Wunsch und Geisteszustand sei demnach von einer Schwingung getragen. Phänomene wie die „Allmacht des Gedankens“, Telepathie und andere psychische Erscheinungen beruhen in diesem Sinne auf der Beeinflussung des menschlichen Geistes durch schwingende Aktivität. Im Kybalion wurde geschildert, dass die eingeweihten Adepten und insbesondere die Meister höherer Grade, die Schwingungen von Materie und Energie verändern können: „Wer das Prinzip der Schwingung begreift, hat das Zepter der Macht ergriffen.“[198] Neben der Tatsache, dass Kubin im Jahr 1922 einen Sammelband unter dem Titel ›Von verschiedenen Ebenen‹ veröffentlichte, offenbart sein unbewusster Zugang zum Schaffensprozess das Interesse, durch eine irrationale Geistesverfasstheit, die eigenen seelischen Schwingungen in das Kunstwerk fließen zu lassen. Diese Vibrationen der Seele werden von einem elektromagnetisch verstandenen Fluidum weitergeleitet und manifestieren sich als direkte „Gestaltung ins Material“[199]. Kenntnisse über ein allesdurchströmendes, schwingend-vibrierendes Fluidum hatte Kubin bereits in München im Rahmen einer Teilnahme an einer Séance gesammelt, welche er in seiner nicht allzu ausführlichen Autobiographie ›Dämonen und Nachtgesichte‹ zu schildern Raum gefunden hatte.[200] Über Franziska Gräfin zu Reventlow, deren bekannte ›Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus

---

[196] Vgl. Tuchman 1996, S. 26. – 35.
[197] Drei Eingeweihte 2008, S. 60.
[198] Drei Eingeweihte 2008, S. 71.
[199] Kubin 1939e, S. 190; Vgl. Wittlich 2003, S. 82.
[200] Im Hinblick auf die Erwähnung des Séance-Besuches, erzählte Kubin im Rahmen seiner Autobiographie: „Da begab es sich, daß ein Hypnotiseur wunderbare Séancen in einem großen Saale anzeigte. Ich hielt zwar das ganze für groben Schwindel, ging aber doch am Abend mit einigen Offizieren hin, die mich wegen meines drastischen Witzes gernhatten. Und tatsächlich sah ich mit großem Erstaunen, wie vernünftige und alte Leute auf eine Suggestion hin krähten und grunzten wie Tiere. Nun bot ich mich ihm begeistert zu Versuchen an; der Mann, ein ehemaliger Schlosser mit einem robusten, unschönen Kopf hatte mich nach einigen Minuten vollständig unter seinen Willen gebracht. Unter seiner Suggestion vollführte ich förmlich schauspielerische Leistungen, - er hatte noch nie einen solchen Erfolg gehabt. Es folgten in den nächsten Tagen im Kreise meiner Bekannten noch eine ganze Reihe solcher Experimente, die mich stetes interessierten, allerdings aber auch meinen Nerven den Rest gaben.“ (Kubin 1926, S. 15.)

einem merkwürdigen Stadtteil‹ mittels chiffrierter Namen Einblick in die mythischen und teils verworrenen Ereignisse der künstlerischen und literarischen Entwicklungen der Münchner Jahrhundertwende lieferten, erfuhr Kubin über die mediumistischen und auf Äthertheorien basierenden Experimente des Münchner Nervenarztes und Okkultisten Albert Freiherr von Schrenck-Notzing.[201] „Es gibt Anzeichen, daß wir das Feld der künftigen Evolution in der menschlichen Seele suchen müssen. Der Darwinismus hat nur die Hälfte der von der Evolutionstheorie vorgezeichneten Aufgabe behandelt. Für die andere Hälfte müssen abnormale Funktionen der menschlichen Psyche in Betracht gezogen werden“[202], so das kurzzeitige Mitglied der Theosophischen Gesellschaft, Baron Carl du Prel. Der okkultistische Schriftsteller Du Prel hatte zusammen mit Albert Freiherr von Schrenck-Notzing, der durch seine Experimente mit Hypnose bekannt geworden war, die Psychologische Gesellschaft in München gegründet. Schrenck-Notzing bediente sich durch die Eigendefinition als Parapsychologe der fotografischen Dokumentationsmethode, die ursprünglich aus der „Nouvelle Psychologie“ stammte. Kubin besaß Schrenck-Notzings Bildband ››Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie‹‹ von 1914, in dem Teleplasmen, also gewisse metabiologische Phänomene, hervorgerufen durch Medien im Trancezustand, fotografisch dokumentiert wurden.[203] Baron Carl du Prel wiederum stand in Verbindung mit den Schriften Lazar Baron von Hellenbachs und Franz Hartmanns. Letzterer versorgte Kubin mit esoterischer Literatur. Über die indischen Adepten, als „Mysten“[204] bezeichnete sie Peryt Shou, erfuhr Kubin von Franz Hartmann, einem hochgradigen Freimaurer und Mitarbeiter der H. P. Blavatsky in Adyar, sowie Autor und Herausgeber der Lotusblüten, der die Internationale Theosophische Verbrüderung (I.T.V.) gegründet hatte. Von Hartmann findet sich das Werk ››Unter den Adepten. Vertrauliche Mitteilungen aus den Kreisen der indischen Adepten und christlichen Mystiker‹‹ (1901) in der Kubin-Bibliothek. Die Publikation scheint Kubin tief berührt zu haben, es regte ihn zu zahlreichen figürlichen

[201] Vgl. Reventlow 2007.
[202] Carl du Prel, zitiert nach Tuchman 1996, S. 19.
[203] Zwei Werke des Parapsychologen Albert von Schrenck-Notzing sind in der Kubin-Bibliothek erhalten: ››Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie‹‹ (1914) und ››Der Kampf um die Materialisationsphänomene. Eine Verteidigungsschrift‹‹ von Freiherr von Schrenck-Notzing (1914).
[204] Shou 1910, S. 13.

Skizzen im Buch an[205] und auf der Außenseite des rückwärtigen Umschlagblattes vermerkte er: „Atma/Buddhi/Manas/Kama". Daraus resultierend kann festgestellt werden, dass Alfred Kubin über die esoterische Vorstellung der Zusammensetzung des Menschen aus sieben Teilen beziehungsweise aus sieben Trägern, durch die theosophische Bewegung erfahren hatte. Hierzu gibt es ein Wortspiel, das im Briefwechsel mit Fritz Herzmanovsky-Orlando auffällt und das Kubin in künstlerischer Form und verschiedenen Varianten festgehalten hat: *Kubin als letzter der Sieben Raben*.[206] Ausgedrückt wird die Einheit der Teile durch das theosophische Altägyptische Kreuz, ein Symbol für die kosmische und die menschliche Natur. Atma, das Selbst, als der nicht-reinkarnierende Teil des Menschen steht dem Buddhi als der Ursache beziehungsweise der Gerechtigkeit gegenüber und Manas wird als das abstrakte, schöpferische Denken empfunden. Die Einheit von Atma-Buddhi-Manas bildet den höheren, unsterblichen Menschen. Diese unsterbliche Einheit, die sogenannte „unsterbliche Triade" ist mit der menschlichen Individualität gleichbedeutend. Dagegen ist das Kama, der Astralkörper oder Empfindungsleib und Sitz der Emotionen - neben der Lebenskraft, dem physischen Leib, sowie dem konkreten Denken des Kama-Manas - als ein Teil der vergänglichen Persönlichkeit anzusehen.

In den 1890er Jahren war Kubin unter den symbolistischen Künstlern kein Einzelfall, der sich für eine Verbindung von Wissenschaft und esoterisch-okkultistischem Wissen anhand des sich neu formierenden Wissenschaftszweigs der Parapsychologie interessierte und in der Folge an einer spiritistischen Sitzung teilgenommen hatte.[207] Über die okkulten Anlagen der menschlichen Psychologie las Kubin ein Werk von Ludwig Deinhard; unter anderem besaß er auch ein Werk zur Gnosis und über das versunkene Atlantis, Publikationen über okkulte Fragen und die Magie, sowie über die

---

[205] Im Werk von Franz Hartmann ››Unter den Adepten. Vertrauliche Mitteilungen aus den Kreisen der indischen Adepten und christlichen Mystiker‹‹ (1901) der Kubin-Bibliothek finden sich Bleistiftskizzen des Künstlers am Blattrand: S. 86: Pferd von rechts; Männerkopf im Profil von links; evtl. Akt; S. 87: sitzende Figur; Unterteil; S. 88: stehender männlicher Akt; S. 125: undeutlich.

[206] Zur Abb. *Kubin als letzter der Sieben Raben*, Vgl. Assmann P. 2010, S. 55.

[207] Kubin sammelte die Kunst von Carl Anton Reichel, der ebenso in München-Schwabing am Rand des kosmologischen Kreises um Ludwig Klages verkehrte, bevor er sich in Paris mit Spiritismus, Hypnose und Suggestion auseinandersetzte. Alfred Kubin schätzte das künstlerische Werk Reichels hoch, welche das Innere, Unbewusste hervorstülpte, das sich von indischen, persischen, griechischen und nordischen Göttern und Dämonen, aus Philosophie und Bibel inspiriert zeigte. (Vgl. Assmann P. 1997, S. 12; Vgl. Raabe 1957, S. 201; Vgl. Kat. Kubin 1996, S. 46.) In diesem Zusammenhang ist auch Thomas Manns Interesse an spiritistischen Sitzungen im Umkreis der Psychologischen Gesellschaft in München zu erwähnen, welche seinen ›Zauberberg‹ beeinflusst haben dürften. Mann veröffentlichte seine Erlebnisse, die er während mediumistischer Sitzungen gesammelt hatte, unter dem Titel ›Okkulte Erlebnisse‹ (1914-1926). (Vgl. Mann 2002.)

Mystik im Allgemeinen und die christliche Mystik im Speziellen.[208] Die sogenannten Séancen stellten den Versuch dar, die Materialisationen der durch Medien übertragenen Impulse von Geistern oder Verstorbenen, die sogenannten Teleplasmen, fotografisch im Experiment festzuhalten. Diese Technik aus dem Umkreis der „Nouvelle Psychologie", im Rahmen derer Jean-Martin Charcot seit 1862, vor allem in den 1870er Jahren, weit bekannte Studien zu hysterischem Verhalten von Frauen an der Pariser Salpêtrière durchgeführt hatte, erstellte fotografische Zyklen über wissenschaftliche Experimente. Die Kunstschaffenden interessierte an den ekstatisch-halluzinativ-visionär changierenden Formen der Hysterie vor allem die Verbindung zwischen körperlicher Geste und „dem höchsten Zustand der Entpersonalisierung und Erhebung"[209]. Nach dem Zustand der höchsten Entpersonalisierung, dem Aufgehen und Eins Sein mit der Natur, streben auch die symbolistischen Künstler, um im dionysischen Rausch das Wesen der Welt schauen. Die Theorie der mediumistischen Plastie, die insbesondere von Schrenck-Notzing vertreten wurde, schloss an okkulte Gedanken über ein unsichtbares, den Kosmos durchströmendes Fluidum an, die seit dem animalischen Magnetismus von Franz Anton Mesmer und vorbereitet durch Paracelsus, verbreitet waren. Gleichzeitig können neuartige wissenschaftliche Erkenntnisse als Einfluss auf derartige Theorien gewertet werden: Heinrich Hertz hatte im 19. Jahrhundert elektromagnetische Wellen erstmals empirisch nachgewiesen, Wilhelm Conrad Röntgen veröffentlichte 1895 ›Über eine neue Art von Strahlen: Vorläufige Mitteilungen‹. Die Vorstellungen über die

---

208 Von Ludwig Deinhard findet sich das Werk ››Zur okkulten Psychologie der Gegenwart‹‹ (1902) in der Kubin-Bibliothek, die Publikation ››Verschwendete Kräfte‹‹ (1902) herausgegeben vom Verlag der Theosophischen Central-Buchhandlung Hans Fändrich von D. Weitzer, ››Das versunkene Atlantis‹‹ (1907) von Ferdinand Schmidt, ››Die okkulte Frage‹‹ (1921) von Hermann Zahn, Salomo Friedlaender ››Katechismus der Magie. Nach Immanuel Kants „Von der Macht des Gemütes"‹‹ und Ernst Marcus ››Theorie der natürlichen Magie‹‹ (1925), ››Das Problem der Magie. Eine ethnopsychologische und psychoanalytische Untersuchung‹‹ (1927) von Leo Kaplan, ››Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert Accorde‹‹ (1900) von Rudolf Kassner, sowie das bereits angeführt Werk von Joseph Goerres ››Die christliche Mystik‹‹ (1879-80) und ››Die Gnosis. Grundlagen der Weltanschauung einer edleren Kultur‹‹ (1903-1907) von Eugen Heinrich Schmitt.

209 Wittlich 2003, S. 79. In bestimmten europäischen Kunstwerken ist der konkrete Gebrauch der Sammelbände ›Iconographie photographique de la Salpetriere‹ (1. Reihe: 3 Bde 1876-1880, 2. Reihe 1988-1918) als Vorlage oder in Anlehnung durch veränderte Abbildungen im kunsthistorischen Diskurs belegt worden, wobei sich eine Typisierung der Gesten durch reihenweise Abzeichnungen der ikonographischen Zyklen herausbildete. Der Aufsatz von Rapetti ›From Anguish to Ecstasy – Symbolism and the Study of Hysteria‹ widmet sich dem Thema im Rahmen der Ausstellung ›Lost Paradise – Symbolist Europe‹ in Montreal, 1995. Unter anderem nennt er ›La Grande Néurose‹ (1986) von Jacques Loyselo, einzelne Stücke von Klinger, Alphonse Osbert und Alexandre Séon, wobei die beiden letzteren diese Arbeiten im „Salon Rose + Croix" ausstellten. (Vgl. Rapetti 1995, S. 224 - 234) Den Einfluss der „Nouvelle Psychologie" auf die Künstler Rodin und Gallé zeigte Debora L. Silverman, (Vgl. Silverman 1989; Vgl. Wittlich 2003, S. 79, 89.)

Macht der magischen, fluidalen Kräfte wurden durch den empirischen Nachweis elektromagnetischer Wellen zusätzlich bestätigt und folglich die Produktion weiterer Konzepte zu wie elektrisierend wirkender, telepathischer Fernhypnose, zu Somnambulismus, Suggestion und Autosuggestion im Bereich der okkultistisch bestrebten Parapsychologie angeregt.[210] Im selben Jahr als Kubins Sammelband ›Von verschiedenen Ebenen‹ erschienen war (1922), besichtigte er die Kunst der Geisteskranken in der Psychiatrischen Klinik in Heidelberg, bekannt als die Sammlung Prinzhorn. Unter diesem Eindruck verfasste er den Essay ›Die Kunst der Irren‹. Er besaß darüber hinaus literarische Werke zu psychiatrischen Phänomenen wie der Psychose, den Geisteskrankheiten, und der Hypnose, welche sein Interesse an dem Zusammenhang von Krankheitsphänomenen - auch in ihrem körperlichen Ausdruck – mit dem Zustand der Entpersonalisierung offenbaren.[211] Das Interesse an der Geisteskrankheit basierte auf damaligen medizinischen Studien zum Erkrankungsprozess, und führte zu der wesentlichen Annahme, dass das Phänomen der Krankheit, genutzt als Erkenntnismedium und Durchgangsstadium, zu einer höheren Wahrheit führe. Nur um den Preis der Deformation sei Entwicklung möglich, oder anders formuliert, der Untergang müsse als Übergang betrachtet werden, wie Nietzsche dies im Hinblick auf die Formulierung des Übermenschen betonte.[212] Nicht die Krankheit selbst sei das Ziel, sondern vielmehr die Tatsache, durch den Krankheitsprozess eine gleichsam höhere Art der Gesundheit zu erlangen. In ›Totem und Tabu‹ verglich Sigmund Freud die psychologischen Anlagen des Neurotikers mit der Psychologie der ursprünglichen Naturvölker.[213] Der Grund für diese Gleichsetzung kann in gegensätzlichen Symbolkomplexen gelten gemacht werden, die an eine kulturelle Diskontinuität nach Lévy-Bruhl anschließen - Zivilisation, Orthodoxie und

---

210 Vgl. Gerhards 1999, S. 70.

211 Kubin las ››Psichopatia criminalis von Oskar Panizza‹‹ (1898), ››Metaphysik in der Psychiatrie‹‹ von Paul Kronthal (1905), ››Das Wesen der Psychose als Grundlage moderner naturwissenschaftlicher Anschauung‹‹ (1904-05) von Heinrich Stadelmann, sowie vom selben Autor ››Geisteskrankheit und Naturwissenschaft. Geisteskrankheit und Sitte. Geisteskrankheit und Genialität. Geisteskrankheit und Schicksal‹‹ (1905). Noch Jahre später interessieren ihn ››Medizinische und philosophische Ergebnisse aus der Methode der hypnotischen Selbstbesinnung‹‹ (1918) und ››Erscheinungsformen der Seele. Arbeiten über Psychopathologie und Psychotherapie, Ausdruckslehre und über die Selbstbesinnung des Unbewußten in der Hypnose‹‹ (1927) von Oscar Kohnstamm, ››Die Selbstbemeisterung durch bewußte Autosuggestion‹‹ von Emile Coué (1924) sowie ››Psychopathische Schlafsucht‹‹ von Rudolf Laudenheimer (1927).

212 Vgl. Joisten 1994, S. 95.

213 Vgl. Maurer 1984, S. 558.

Gesundheit gegen Wildheit, Häresie und Verrücktheit.[214] Insbesondere im Hinblick auf die Tatsache der dekadenten Verfasstheit am Ende des 19. Jahrhunderts sollte ein Gang zu den Uranfängen des menschlichen Bewusstseins den Weg zu einer neuen, geistigen Gesundheit weisen. Die Darstellung *Hysterie* (Abb. 9) aus dem Jahr 1901 visualisiert den spezifischen Gedanken, im Augenblick höchster Entpersonalisierung eine Verschränkung von Mensch und Natur zu vermuten. Auf grobem Kataster-Papier entstanden und in Tuschetechnik ausgeführt, offenbart der Titel des Blattes das entpersonalisierende Element der krankhaften und unbewussten Geistesverfasstheit während eines hysterischen Anfalls, sowie das Interesse des Künstlers an der Aufgabe des Selbstes.[215] Der Künstler zeigt eine elegant gewandete Dame, die er in horizontaler Lage auf einem Canapé-ähnlichen Polstermöbel positionierte. Ihr Kopf stützt sich auf die Armlehne des Möbels, der unnatürlich überlängt dargestellte Rumpf löst sich in völliger Körperspannung vom Möbel. Unterstrichen durch die Spannungslosigkeit der Beine, kann der linke Arm der Frau keine physikalische Erklärung für die von der Liegefläche des Möbels abgehobene fast schwebende Stellung ihres Körpers bieten. Entgegen den fotografischen Zyklen von Jean-Martin Charcot wird die Hysterische bei Kubin weder in Krankentracht dargestellt, noch in jenem körperlich höchst expressiven, konvulsivischen Zustand gezeigt, der sich als konstitutives Merkmal der Hysterie bezeichnen lässt. Genauso wenig kann die graue, klar abgegrenzte Fläche, die sich von einem Ende des Polstermöbels zum anderen zieht, als Rückenlehne des Möbels bezeichnet werden, besieht man sich den Übergang von der besagten Fläche zur Sitz- bzw. der Liegefläche des Polstermöbels auf der linken Seite des Bildes. Obwohl der Titel einen krankhaften hysterischen Anfall suggeriert, wird die Dargestellte vielmehr von einem tranceartigen Schub erfasst, der Anklänge an hypnotische Versuche gewahr werden lässt, wie auch bereits von Wittlich angesprochen wurde. Die Hypnose galt als wichtiges Diskurselement von führenden Esoterikern der Zeit. H. P. Blavatsky nutzte die wissenschaftlichen Erkenntnisse als Bestätigungen esoterischer Theoreme, in ihrer Schrift ›Der Schlüssel zur Theosophie‹ erklärte sie: „Die Hypnose, die jetzt so allgemein bekannt geworden und Gegenstand ernster wissenschaftlicher Forschung ist, ist hierfür ein gutes Beispiel. Die hypnotischen Kräfte sind fast durch einen Zufall

[214] Vgl. Varnedoe 1984, S. 212.
[215] Das Interesse an der Aufgabe des Selbstes teilte Kubin mit Zeitgenossen und Vorbildern wie Edvard Munch.

entdeckt worden, und heute kann ein fähiger Hypnotiseur nahezu alles damit tun.“[216] Die Repoussoirfigur, die in einer geheimnisvoll wissenden Art den Blick fordernd an den Betrachter wendet, lässt Assoziationen zu einem experimentellen mediumistischen Versuch einer Séance entstehen, wie ihn Kubin in seiner Autobiographie schilderte.[217] Die aufrechte Haltung des Mannes ohne Arztkittel, sowie der Einsatz seines Gehstocks weisen autoritäre und sexuelle Züge gleichermaßen auf und lassen nur mehr entfernt an eine ärztliche Aufsichtsperson denken, die einen Krankheitsanfall überwacht. Das Verhältnis von Patientin und Arzt wandelt sich alsbald zu einem Verhältnis von Medium und in die Sache eingeweihtem Mentor, sobald das changierende Wesen der Rückenlehne des Polstermöbels im Auge des Betrachters zur Materialisation einer feinstofflichen Wolke übergeht, die als fluidale Ausformung von der mediumistisch wirkenden Dame, sich in einem Zustand höchster Entpersonalisierung befindlich, ausgeht. Als wesentliches Gestaltungselement der Darstellung zeigt sich ein Beziehungsdreieck zwischen weiblich-krankem und männlich-gesundem Part, dem der Künstler vermittelnd und verbindend, den Zustand des ekstatischen Erlebens zur Seite stellt. Als ein konstitutives Merkmal der Ekstase kann der Zustand des unbewussten Erlebens geltend gemacht werden, es handelt sich um eine Form der Entpersonalisierung, nach Klages um die Entledigung des eigenen Selbstes. Kubin wählte einen Augenblick, indem sich der individuellen Seele durch Entpersonalisierung und Einswerdung mit der Natur Höheres offenbaren kann. Die auffällige Bilddiagonale, die sich durch die überdimensionierte Gestaltung des Frauenkörpers ergibt, interpretiert Wittlich als künstlerisches Mittel zum Ausdruck einer psychischen Grenzlinie, welche eine Konfrontation der Zone der Körperlichkeit mit dem Gefilde bis zur Entpersonalisierung erregten Psyche veranschauliche.[218] Nach Bachofen liege es im Lauf der natürlichen Entwicklung, dass das Weibliche, verbunden mit dem Übersinnlichen, vom männlichen Gegensatzpart, Symbol für das Göttliche, abgelöst würde. Das weibliche Element kann im Hinblick auf die Eigenschaften der matriarchalischen Kulturen Bachofens interpretiert werden, die mit dem oben erwähnten Symbolkomplex von Wildheit, Häresie und Verrücktheit Hand in Hand gehen. Folglich ruft die Figur der männlichen Gestalt Assoziationen wach, in denen der Zustand der Erkrankung bereits durch eine höhere geistige Gesundheit abgelöst wurde. Im Hinblick

[216] Blavatsky 1995, S. 49.
[217] Vgl. Kubin 1926, S. 15.
[218] Vgl. Wittlich 2003, S. 84.

auf die Divergenz von Bildtitel und Bildthema kann in der inhaltlichen Interpretation ein Sprung von der Figur des Arztes zum eingeweihten Mentor und von der Rolle des Patienten zum spirituellen Adepten vorgenommen werden. Gewisse Augenblicke offenbaren eine geheime Quelle der Existenz, es eröffnen sich Bereiche, die direkt mit der lebendigen Einheit des Lebens verbunden sind. Der deutsche Psychiater und Philosoph Karl Jaspers betonte im Rahmen seiner psychiatrischen Studie über August Strindberg und Vincent van Gogh, das er in Gegenwart seiner Patienten eine eigentümliche Spannung, eine Vibration, gespürt habe, der man sich nicht entziehen könne und die eine Transformation und Umwandlung bewirken würde.[219] Die Urverwandtschaft zwischen Mensch und Natur kommt weniger im vorliegenden Werk, als vielmehr im imaginativen Agens des Künstlers zum Ausdruck. Das schon erwähnte und von Jean-Jacques Rosseau beschriebene Aufgehen in der Natur und das Einswerden mit der Welt schließt hier an, im Kubin´schen Sinne der „Allmachtsrausch". Bei Kubin zeigte sich nicht nur ein philosophisches Interesse, sondern die tatsächliche Tendenz zu Zuständen der Erkrankung, der Entpersonalisierung, des Rausches und der Ekstase. In seiner Autobiographie schilderte Kubin zwei Situationen, in denen er unter Zuständen der Krankheit als eifrig Schaffender tätig gewesen war.[220] Ein einschneidendes Erlebnis rauschhafter Natur, das Kubin in ›Aus meinem Leben‹ schilderte, soll im Folgenden angeführt werden: „Es ereignete sich dort [beim Besuch eines Varieté, Anm. K. L.] etwas seelisch sehr Merkwürdiges und für mich Entscheidendes, das ich heute noch nicht ganz verstehe, obwohl ich sehr viel darüber nachgedacht habe. Wie nämlich das kleine Orchester mit dem Spiel begann, erschien mir auf einmal meine ganze Umgebung klarer und schärfer, wie in einem anderen Licht. In den Gesichtern der Umhersitzenden sah ich auf einmal eigentümlich Tiermenschliches; alle Geräusche waren sonderbar fremd, von ihrer Ursache gelöst; es klang mir wie eine hohnvolle, ächzende Gesamtsprache, die ich nicht verstehen konnte, die aber doch deutlich einen ganz gespensterhaften innern [sic!] Sinn zu haben schien."[221] Kubins Schilderung deutet auf ein konkretes Erlebnis mit der inneren Gesamtsprache des Lebendigen hin. Die Faszination an einem inneren Prinzip, ausgedrückt etwa durch das Konzept des Goldenen Schnitts, welches sich in den Upanischaden, in der Kristallographie, in der Sphärenmusik, oder in der Fibonacci-Zahlenfolge gleichermaßen wiederfindet, besteht

[219] Vgl. Ebd., S. 83.
[220] Vgl. Kubin 1926, S. 24, 57. Derlei berichtete Kubin wie er einst noch von der Grippe geschwächt die sich ihm aufdrängenden Bilder skizziert hätte.
[221] Kubin 1911, S. 36.

aus den konstitutiven Merkmalen „Harmonie, Regeneration und Gleichgewicht“[222]. Diese ächzende, klingende Gesamtsprache, Ausdruck der schwingenden Einheit des Lebens, die Kubin im Rahmen des Varieté-Besuches schilderte, offenbart sich in der Darstellung *Symphonie* (Abb. 10), die kurz nach der Jahrhundertwende entstanden war. Die formale Eigenart des Bildes, den Fluchtpunkt weit außerhalb des Bildrahmens anzusetzen führt - abgesehen von der dadurch erzeugten Irritation im Bildgleichgewicht - zu einer optischen Teilung des Bildes in zwei Zonen. Der untere Bildabschnitt zeichnet sich durch den klavierspielenden Schöpfergeist als die Zone der Realität aus, die aktive Imagination des schöpferischen Pianisten gebiert die zweite Zone der ungeheuerlichen Phantasie. In der kreativen Schöpfung des Musikers kommen ungeahnte Tiefen zum Ausdruck, die gleichsam vom Pianisten heraufbeschworen werden müssen. Im Verlauf der Symphonie scheint sich die surreale und von einem anthropomorphen Wesen bevölkerte Szenerie zu einem ungeheuerlichen Ausmaß anzuwachsen. Im Zusammenhang mit symbolischen Verdichtungsvorgängen betonte Freud in seiner ›Traumdeutung‹ (1900) im Hinblick auf den manifesten Trauminhalt, dass es sich um eine Einheit komprimierter, zusammengezogener Elemente des latenten Trauminhaltes handeln würde. Obwohl die Ausgabe der Schrift in Kubin-Besitz aus dem Jahr 1911 stammt, kann das Symbolkonglomerat der dargestellten Vision als Verdichtungsprozess verstanden werden, zumal das Trennen und Verbinden, das Lösen und Vereinigen der Komponenten einer Einheit aus der alchemistischen Spagyrik darin zur Geltung kommt, das Kubin zu dieser Zeit insbesondere durch Alexander von Bernus apperzipiert haben dürfte. Der Klavierspieler scheint zwiespältig einmal aus Angst vor der Übermacht der eigenen Ausgeburt fast bucklig und zusammengekauert vor dem phantastischen Monster zurückzuweichen, obwohl die Bildwirkung auf der andere Seite in eine enthusiastische Richtung zielt und den Pianisten, als wäre er durch das innere Schauspiel zusätzlich angeregt, zu immer neuen Höchstleistungen anzutreiben scheint. Auch Wittlich betonte, dass Kubins Darstellung den dionysischen Aspekt „zur Freisetzung ungeahnter künstlerischer Kräfte […] die aus dem allertiefsten natürlichen Fundament emporstiegen“[223] nützte. Er unterstrich des Weiteren, dass ein Vergleich mit der Darstellung von Max Klingers graphischem Zyklus *Brahmssymphonie, Opus XII* (Abb. 11) aus dem Jahr 1894, auf Grund der Tatsache gerechtfertigt werden kann, dass Klingers Zyklus *Der gefundene Handschuh* für den jungen Kubin in der Zeit seiner

[222] Hemenway 2008, S. 5.
[223] Wittlich 2003, S. 86.

Selbstsuche in München eine Art von „Initiationsoffenbarung" gewesen sei.[224] Wittlich hob hervor, dass sich in den Werken zur Symphonie beide Künstler von Nietzsches ›Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ inspiriert zeigten. Die zweiteilige Brahmssymphonie besteht aus dem Bild *Akkord* und findet ihren Höhepunkt in dem Pendant *Evozierung*. Die Darstellung auf beiden Bildern ist insofern divergent, als Klinger am ersten Blatt die zivile Szene des Pianisten von der allegorischen der Frauengestalt trennt um sie am nächsten Blatt verschmelzen zu lassen, indem der Pianist wie rasend erfasst auf den enthüllten Körper der allegorischen Frauengestalt blickt. Klinger überträgt die Wirkung der musikalischen Symphonie auf einen Zustand der höchsten Erhebung in dem die Maske fallen gelassen wird – und dies entgegen dem Schwur der Welt, diese niemals abzunehmen, um „den Genuß des endlosen Spiels des Unvorhergesehenen nicht einzubüßen"[225]. Wie Wittlich ausführte, arbeitete Klinger mit einem vielfältigen allegorisch-symbolischen Formelapparat, wohingegen Kubins Symphonie um einiges bescheidener und schließlich abgründiger ausgefallen war. Klingers Annäherung offenbart die Vision eines kosmischen Kampfes und zeigt den Moment des schicksalhaften Aufschwunges der Lebenskräfte.[226] Im Hinblick auf Kubins Ausführung einer Freisetzung ungeahnter Kräfte ordnete Wittlich das Motiv des Ungeheuers fernab eines sozial motivierten Schöpfens aus der Mythologie wie bei Klinger ein. „Die Monster sind Symbole kosmischer Kräfte, die im Unbewussten wirken, und ihre `Hässlichkeit´ verrät, dass es sich um Kräfte handelt, die nur `einen Schritt´ vom primären Chaos entfernt sind."[227] Der Künstler, der diese Phänomene evoziert, riskiert einerseits den Persönlichkeitszerfall, kann durch das Grenzerlebnis jedoch auch veredelt hervorgehen. Wie im alchemistischen Prozess der Spagyrik wechseln sich die Stadien des Lösens und des Bindens, der Zerstreuung und der Verdichtung ab und eine innerliche Metamorphose findet statt. Es handelt sich um eine Transformation und Umwandlung wie sie auch Karl Jaspers im Rahmen seiner psychiatrischen Studie über August Strindberg und Vincent van Gogh hervorgehoben hatte, als er von dem Empfinden einer eigentümlichen Vibration berichtete. Im

---

[224] Von der „Initiationsoffenbarung" durch Max Klingers Zyklus *Der Handschuh* berichtete Kubin in seiner Autobiographie, Vgl. Kubin 1926, S. 85. Wiederholt betonte Kubin seine Wertschätzung gegenüber dem graphischen Werk von Max Klinger und muss insbesondere in Zusammenhang mit der Kubin´schen Haftung am Graphischen erwähnt werden. Im Hinblick auf Klingers Zyklus *Brahmssymphonie, Opus XII,* welcher 1894 veröffentlicht wurde, ist die Widmung an seinen Freund Johannes Brahms zu erwähnen. (Vgl. Wittlich 2003, S. 85.)
[225] Kubin 1939b, S. 204. Kubin bezog sich hier auf Jules de Gaultier.
[226] Vgl. Wittlich 2003, S. 85 - 86.
[227] Ebd., S. 86.

Hellenbach´schen Sinne der Periodizität, die sich durch die Musik wie das alltägliche Leben gleichermaßen zieht, lassen sich in Kubins *Symphonie* Anklänge an eine ächzende Gesamtsprache des Lebendigen lesen, welche Assoziationen zu der Idee einer Sphärenmusik aufkommen lässt, wie sie von Rudolf Steiner oder Rainer Maria Rilke im Rückgriff auf pythagoreische Harmonievorstellungen zu Lebzeiten Kubins dargelegt wurden.[228] Um symbolische Konventionen zu überbrücken, verstand Kandinsky das „Symbol als inneren Klang abstrakter Formen und Farben“[229], das sich nicht nur bildlich, sondern auch musikalisch in der Lyrik ausprägt, welche wiederum von klanglichen sowie rhythmischen Prinzipien durchsetzt ist.[230] Ähnlich der pythagoreischen Idee einer Sphärenmusik, welche von einer inneren Harmonie durchdrungen ist, ging Kandinsky von einer strukturellen, universellen Verbindung zwischen Kunst und Natur, zwischen Mikro- und Makrokosmos aus, welche sich als kosmische Metaphorik in seinem Werk manifestierte.[231] Esoterische Theorien zu

---

228 Aus einem Streben nach Ganzheitlichkeit und Harmonie erwachsen auch die geheimen Zahlenspekulationen, die Lazar von Hellenbach noch vor der Jahrhundertwende veröffentlicht hatte. In der Schrift ›Die Magie der Zahlen als Grundlage aller Mannigfaltigkeit‹ berichtete Hellenbach nicht nur vom magischen Quadrat, sondern legte insbesonders die Periodizität in der Lichtschwingung und in der Musik dar. Er behandelte die Periodizität in der menschlichen Entwicklung und im menschlichen Lebenslauf und schilderte von periodischen Schwingungen der Seele. Hellenbach verfolgte eine Zahlenmystik, die sich an eine Magie der Zahlen im Altertum anlehnte und auf eine innere Ordnung der Welt und des Kosmos abzielte, indem das periodische System als ein schwingendes Prinzip gedacht wurde, dass die gesamte Welt im Innersten durchziehe. Das Werk ›Die Magie der Zahlen als Grundlage aller Mannigfaltigkeit‹ findet sich sowohl in der Bibliothek von Gabriele Münter und Kandinsky, wie auch in jener von Alfred Kubin in Zwickledt. Zahlenmagische Spekulationen werden ab 1919 am Staatlichen Bauhaus in Weimar unter anderem durch Hellenbach zu einem zentralen Thema. Ob Kandinsky und Kubin, die sich aus dem Umkreis der Neuen Künstlervereinigung München kannten, bereits zur Zeit des Blauen Reiters ein Interesse für Zahlenmagie hegten, ist auf Grund des Publikationsdatums von Hellenbachs Schriften noch vor der Jahrhundertwende zwar denkbar, jedoch nicht konkret nachweisbar. (Vgl. Zimmermann 2005, S. 55.) Im Nachlass der Bibliothek Kubins finden sich neben dem Werk ››Die Magie der Zahlen als Grundlage aller Mannigfaltigkeit‹‹ (1898) auch die Schrift Hellenbachs ››Geburt und Tod als Wechsel der Anschauungsform oder Die Doppel-Natur des Menschen‹‹ (1897). In Bezug auf den aktuellen Diskurs ist auf den String-Theoretiker Brian Greene hinzuweisen, der Strings - ebenfalls in Rückgriff auf pythagoreische Harmonievorstellungen - als vibrierende Seiten des Kosmos versteht.

229 Wagner 2005a, S. 220.

230 BLAUES, BLAUES…
Blaues, Blaues hob sich, hob sich und fiel.
Spitzes, Dünnes pfiff und drängte sich ein, stach aber nicht durch.
An allen Ecken hat´s gedröhnt.
Dickbraunes blieb hängen, scheinbar auf alle Ewigkeiten.
Scheinbar. Scheinbar.
Breiter sollst du deine Arme ausbreiten.
Breiter. Breiter.
(Wassily Kandinsky, zitiert nach Winkler 1949, S. 224.)

231 Vgl. Wagner 2005b, S. 204. Die vom zuweilen mit Kandinsky zusammenarbeitenden Arnold Schönberg entwickelte Zwölftonmusik lehnte sich in ihrer Totalität an die Idee einer ganzheitlichen Harmonie an.

synästhetischen Verschränkungen, die „von simultanen Querverbindungen im Gehirn und der direkten Übertragung von Gehirnströmen“[232] berichteten, hatte Kubin mit großer Wahrscheinlichkeit gekannt, da sie in seinem sozialen und künstlerischen Umkreis diskutiert wurden. Edvard Munch, den Kubin im Jahr 1903 persönlich kennen gelernt hatte, beschäftigte sich mit Gedanken zu einer gekoppelten Wahrnehmung psycho-physiologisch getrennter Bereiche schon vor der Jahrhundertwende, wie Tuchman betont verbreiteten Literatenfreunde Munchs wie der Kritiker Franz Servaes Theorien zur Synästhesie.[233] In seiner Absicht Seelenphänomene als Farbäquivalente ins Bild zu bringen inspirierte er insbesondere den Komponisten Alois Schönberg in Bezug auf seine malerischen Tätigkeiten. Die Musik des synästhetisch interessierten Arnold Schönbergs wiederum, sowie jene von Alan Berg und Anton von Webern, stellte im Jahr 1911 anlässlich der ersten Ausstellung des Blauen Reiters ein zentrales Konzeptionselement dar und ist in Bezug auf Alfred Kubins Verbindungen zum Blauen Reiter zu erwähnen.[234] Der Charakter dieser ersten Ausstellung war geprägt durch die synästhetische Verschmelzung von Bildeindruck und Klangerlebnis, in der das esoterisch inspirierte Prinzip der Vibration für bildende Künstler wie Musiker gleichermaßen relevant war.

---

232 Tuchman 1996, S. 34.
233 Vgl. Ebd., S. 34.
234 Neben Kandinskys esoterisch inspirierter *Komposition V* waren unter anderem Arbeiten von August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Henri Rousseau, Albert Bloch, Eugen von Kahler und Robert Delaunay vertreten.

KUBINS INSPIRATIONSZENTREN DES ESOTERISCHEN

MÜNCHEN

Der in Böhmen geborene und in Österreich aufgewachsene Kubin begann seine künstlerische Laufbahn im München vor der Jahrhundertwende und blieb auch nach seinem Rückzug in die ländliche Abgeschiedenheit ab dem Jahr 1906, mit vielen der wichtigen Künstler- und Philosophenpersönlichkeiten der Klassischen Moderne zum Teil in engem freundschaftlichem Kontakt verbunden. Bereits 1909, drei Jahre vor der Schwarz-Weiß-Ausstellung des Blauen Reiters im Jahr 1912, in der elf Federzeichnungen von Alfred Kubin präsentiert wurden, hatte der Graphiker als Mitglied der Neuen Künstlervereinigung München an den ersten beiden Gruppenausstellungen zusammen mit Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und anderen mitgewirkt.[235] Die Neue Künstlervereinigung München fungierte als Ausstellungsplattform für expressive Kunst, der unter anderem Franz Marc angehörte, und dem Paul Klee und August Macke nahe verbunden waren. Schon 1904 wurde Kubin von Kandinsky zur 9. Ausstellung der Phalanx in München eingeladen, wodurch sich ein engerer Kontakt und Briefwechsel zwischen den beiden Künstlern entwickelt hatte.[236] Nachdem Kandinskys synästhetische *Komposition V* für die dritte Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München abgelehnt wurde, trat er gefolgt von Marc, Münter und Kubin aus. An Franz Marc schrieb Kandinsky im Jahr 1912 über Alfred Kubin: „Er ist ausgetreten, da mein Bild abgelehnt wurde, was zeigt, daß die N. K. V. M. [sic!] die ursprünglichen Prinzipien verloren hat.“[237] Kandinskys Wertschätzung des Künstlerkollegen Kubin zeigt sich nicht nur in der gemeinsamen Vergangenheit als Mitglieder derselben Künstlergruppen oder im Rahmen der brieflichen Korrespondenz, er weiß Kubins kunsttheoretische Ziele zu schätzen. Laut Moeller, die sich dem Blauen Reiter in einer Monographie widmete, bezeichnete der nachweislich vom Esoterischen inspirierte Kandinsky den Künstler Kubin, „mit seinen anschaulichen, überrealistischen Formulierungen von Seelenzuständen als einen

[235] In der Schwarz-Weiß-Ausstellung des Blauen Reiters im Jahr 1912 waren neben den Blättern von Alfred Kubin ebenso Werke von Paul Klee, Franz Marc, August Macke, Wassily Kandinsky, den Brücke-Künstlern und Hans Arp, Georges Braque, Pablo Picasso, André Derain und Kasimir Malewitsch ausgestellt.

[236] Vgl. Raabe 1957, S. 203, 258.

[237] Wassily Kandinsky, am 8. Dezember 1912, zitiert nach Moeller 2002, S. 46.

Darsteller von Träumen, der, wie auch Schönberg, seine innersten Gefühle ausdrückte. Mit Schönberg, Kahler, Epstein und vor allem Rousseau zählte er ihn zu den Vertretern der großen Realistik, die der Abstraktion, die er anstrebte, entgegenstanden, aber auf gleiche Weise das subjektive Empfinden zum Ausdruck brachten.“[238] In einem Brief an Marc vom Vorjahr erwähnte Kandinsky erstmals seine Idee zu einer Art Almanach, bereits 1910 hatte Marc Gedanken zu einer Zeitschrift für Moderne Kunst mit dem Titel „Blaue Blätter“.[239] Die endgültige Ausarbeitung, der Almanach Der Blaue Reiter, wurde 1912 publiziert und enthielt drei Zeichnungen von Alfred Kubin. Die Tatsache einer Publikation Kubin´scher Blätter im Almanach des Blauen Reiters kündet von der Zeitgemäßheit des Künstlers fernab seiner stilistischen Ausdrucksmittel.[240] Insofern war Kubin auch von Franz Marc in das Projekt einer modernen Bibelillustration eingeweiht worden. Im Jahr 1913, zu einer Zeit als die abstrahierenden Tendenzen der Künstlergruppe immer zentraler wurden, gab Marc den Anstoß zu einer expressionistischen Bibelausgabe, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Heckel wie auch Kubin auffordernd Abschnitte aus der Heiligen Schrift zu illustrieren, worüber Kubin in seiner Autobiographie enthusiastisch berichtete: „Ich tat gleich mit und übernahm den Propheten Daniel.“[241] Aus dem Anlass der Bibelausgabe war Kubin zwei Tage bei Marc in Sindelsdorf zu Besuch, die Freundschaft zwischen Kubin und Marc entwickelte sich jedoch schon früher, durch ihre Bekanntschaft über die Neue Künstlervereinigung München. Franz Marc war von den Bibelillustrationen Kubins begeistert und gab zugleich Auskunft über die stilistische Divergenz zum eigenen Schaffen, indem er Kubin als illustrierend arbeitenden Künstler bezeichnete und die avantgardistischen Tendenzen des Blauen Reiters als paraphrasierende Methode desselben Ziels auswies.[242] Mackes Aussage weist eindeutig geistige Ziele als gemeinsamen Referenzrahmen des

---

238 Moeller 2002, S. 46.

239 Vgl. Ebd., S. 10 - 11. Der Brief von Kandinsky an Marc, in dem er seine Idee des Almanachs erstmals erwähnt, ist auf 19. 06. 1911 datiert.

240 Die Namensgebung der Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ ist im Hinblick auf esoterische Interessen der Mitglieder relevant. Die Symbolik erinnert an Luft, Himmel, Geistigkeit und Spiritualität; das Pferd kann als Symbol für die Ursprünglichkeit und Rohheit des unbewusst agierenden Selbstes, des animalischen Instinktes und des Trieblebens aufgefasst werden.

241 Kubin 1926, S. 46.

242 Über den Aufenthalt Kubins bei Franz Marc, Vgl. Ebd., S. 40 - 41. In einem Brief an Paul Klee schilderte dieser den postalischen Erhalt der wundervollen Blätter Kubins, Vgl. Feiler 2002, S. 92. Zu den Bibelillustrationen des Blauen Reiters, Vgl. Lankheit 1963, S. 199 – 207. Reinhard Piper sollte das Vorhaben des Blauen Reiters zu einer „modern repräsentativen Bibelausgage“ verlegen, auf Grund der Kriegswirren wurde das Projekt jedoch nie vollständig realisiert. (Vgl. Kubin 1926, S. 46.) Kubin war der einzige, der seine Blätter fertigstellte: er gestaltete zwölf Illustrationen und ebenso viele Initialen, die 1918 bei Georg Müller erschienen sind. (Vgl. Urban 2003, S. 47.)

künstlerischen Schaffens aus, die eine Verbindung Kubins zur Münchner Avantgarde ausmachten. Hier gilt es einmal mehr auf den essentiellen Einfluss des Esoterischen auf die Herausbildung einer immateriellen, vergeistigten Kunst hinzuweisen.[243] Ein weiterer Hinweis, warum Kubin über das Esoterische mit den Avantgardisten innig verbunden war, liefert der Blick auf seinen persönlichen Rückzug aus dem Treiben der Großstadt nur drei Jahre, nachdem er mit seiner Kunst das erste Mal an die Öffentlichkeit getreten war. Trotz der körperlichen Absenz und der künstlerischer Divergenzen, sollte er Jahre später zum Kreis des Blauen Reiters zählen. Alfred Kubin residierte ab 1906 in seinem Schlössl Zwickledt, ein ehemaliges Wohnhaus eines Landgutes, in abgeschiedener Lage ob dem Inn, das Kubin stets liebevoll als seine Arche zu bezeichnen pflegte.[244] Der Begriff der Arche verweist abseits der alttestamentarischen Verwendung als Bezeichnung für Noahs Schiff, das den Anfang der Menschheit gewährleistete, auf den Ursprung der Welt selbst, auf Gott als unbewegten Beweger und Begründer der Wirklichkeit. „Arche“, als die „Essenz“ und der „Anfang“ bezeichnet die Strukturiertheit, die von einem Zentrum ausgeht, das selber außerhalb der Bewegung liegt. Die Fragestellung um einen unbewegten Beweger wird damit angesprochen und verweist auf die Annahme einer Geistigkeit des Universums, wie sie von esoterischen Denkbildern vertreten wird. Esoterische Theoreme hatte Kubin bereits in seiner künstlerischen Anfangszeit in München kennengelernt: Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erwies sich München neben Paris dank der Kunstpolitik Ludwigs I., einem Förderer der griechischen Antike, als zentraler Anziehungspunkt für viele Kunststudenten. Gegen Ende des Jahrhunderts, im Jahr 1892, führten die konservative Ausstellungspolitik sowie die Bevormundung durch den Staatlichen Kulturbetrieb zur Gründung der Münchner Sezession. Mehr noch als Berlin avancierte München zum Zentrum der Bohemiens und der Avantgarde. Im Frühjahr 1898 zog es den jungen Alfred Kubin nach München-Schwabing. Die dort ansässigen Literaten und Künstler

243 Noch im selben Jahr, 1913, folgte Kubin der Einladung des Sturm-Herausgebers Herwarth Walden am Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin teilzunehmen. Die Ausstellung reflektierte den Pariser Salon d´ Autonome und stellte „das letzte bedeutende Kunstereignis in Deutschland bzw. Mitteleuropa vor dem Ersten Weltkrieg“[243] dar. Bald nach seiner Präsenz in München als Künstler bekannt, trat er kurz nach der Jahrhundertwende, um 1903, das erste Mal mit seinem Werk an die Öffentlichkeit. Nur mehr drei weitere Jahre verblieb er in der bayrischen Hauptstadt, bis er seinen Rückzug in die Natur antreten sollte. Nach dem Tod seiner Braut Emmy Bayer im Jahr 1904 und der Heirat mit Hedwig Gründler ist ein Rückzug in die Einsamkeit und Idylle des ländlichen Raumes feststellbar.

244 Mit zunehmendem Alter konnte sich Kubin immer weniger für aufreibende Städtereisen erwärmen. Umso mehr war er bestrebt seine Verbindungen zur soziokulturellen Außenwelt durch briefliche Korrespondenz aufrecht zu erhalten.

übten einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den jungen Künstler aus. Hier holte sich Kubin literarische wie philosophische Anregungen, die für sein weiteres Schaffen grundlegend sein sollten. Nachdem er 1903 erstmals mit seiner Kunst an die Öffentlichkeit getreten war, avancierte Kubin zu einer bekannten Gestalt der Schwabinger Bohème. Er entwickelte eine eigene, aufsehenerregende Tuschfedertechnik und übernahm als junger Künstler „bereitwillig die Rolle des naiven, dekadenten Naturtalents“[245]. Kubin konnte in diesen Jahren das Image eines Grenzgängers zwischen Literatur und Kunst etablieren, wahrscheinlich auf Grund der eigenen Unsicherheit und Gespaltenheit über die ihm im innersten anverwandte Ausdrucksweise, die sich in künstlerischer, schriftstellerischer wie philosophischer Form anzubieten schien. Nach eigenen Aussagen des Künstlers verdankte er den Zugang zur literarischen Szene des Symbolismus dem symbolistischen Dichter und Maler Max Dauthendey, wodurch sich weitere Bekannt- beziehungsweise Freundschaften, etwa zu Oscar Adolf Hermann Schmitz, ergeben hatten.[246] Der zeitkritische Erzähler und Reiseschriftsteller Schmitz hatte Kubin im Bereich der Literatur und des Allgemeinwissens vielfältig bereichert.[247] Es war Karl Wolfskehl, der sowohl Oscar A. H. Schmitz wie auch Alfred Kubin in den Kreis um Stefan George einführte, „ihm verdankt er [Kubin, Anm. K. L.] neben Schmitz sein universales Wissen und seine literarischen Kenntnisse.“[248] Durch den Kontakt zu Schmitz und dem Polyhistor Karl Wolfskehl, bewegte sich Kubin im symbolistischen Kreis um den Schwabinger Zeus Stefan George, der Hugo von Hoffmannsthal in Wien kennengelernt hatte und von den französischen Dichtern um den Symbolisten Stéphane Mallarmé nachhaltig beeinflusst wurde.[249] Zum Kreis der Schwabinger Intellektuellen, die sich

---

[245] Geyer 1995b, S. 28.

[246] Max Dauthendey entdeckte den jungen Kubin im Jahr 1901 und wurde ihm fortan zum ersten entscheidenden Förderer. Seither bestand eine innige Freundschaft zwischen Dauthendey und Kubin, beruhend auf Respekt und gegenseitiger künstlerischer Bewunderung. Sämtliche Werke von Dauthendey finden sich in Kubins Bibliothek in Zwickledt. siehe die Inventarliste der Kubin-Bibliothek im Anhang. Durch Dauthendey ergaben sich für Kubin weitere Bekanntschaften mit Otto Julius Bierbaum, Max Halbe, Eduard von Keyserling, Richard von Schaukal, dann auch mit Kurt Martens, Hans von Weber, Thomas Mann - Kubins erste buchgraphische Arbeit ist der Umschlag zur ersten Ausgabe der Novelle ›Tristan‹ (1903) von Thomas Mann. (Vgl. Raabe 1957, S. 208.)

[247] Oscar A. H. Schmitz war einer der ersten selbstlosen Förderer Kubins und besuchte das Ehepaar Kubin regelmäßig in Zwickledt. Interessanterweise basierte die Bekanntschaft der Eheleute auf Schmitz, er war der Bruder der verwitweten Hedwig Gründler, die Alfred Kubin im Jahr 1904 geheiratet hatte.

[248] Raabe 1957, S. 208 - 209.

[249] Stéphane Mallarmé war ein Förderer junger Dichter, unter anderem von Rainer Maria Rilke, Stefan George und Maurice Maeterlinck, außerdem hatte er Bezug zu Schönberg und Strindberg. (Vgl. Kat. Strindberg, Schönberg, Munch 2008, S. 13.)

regelmäßig in Karl Wolfskehls Haus in Schwabing einfanden, zählten des Weiteren der Dichter und Alchemist Alexander von Bernus, der an antiker Gnosis interessierte Dichter Alfred Mombert, der Graphologe und Kosmologe Ludwig Klages sowie der Mysterienforscher Alfred Schuler. In Zusammenhang mit den Entwicklungen zum Fin de Siècle hatte der Kreis der Kosmiker um Wolfskehl, Schuler, Klages, Fritz von Herzmanovsky-Orlando und Gräfin Franziska zu Reventlow „als Rettung vor den aufklärerischen, wissenschaftsgläubigen Strömungen in der Gesellschaft die bewußte [sic!] Hinwendung zu allen irrationalen Kräften, zu seinem zentralen Anliegen gemacht."[250] Unter dem Einfluss Nietzsches und der Renaissance des Archaischen wurde eine Wiedergeburt aus den heidnisch-chthonisch-dionysischen Wurzeln angestrebt. Mit dem Ziel eine Einheit von Empfinden und Verstand anzustreben, können der heidnische Eros und der kosmische Rausch als zentrale Elemente einer Heilslehre der Kosmiker geltend gemacht werden.[251] Neben Bachofens ›Mutterrecht‹ von 1861 stand insbesondere Goethe in hohen Ehren. Die Tätigkeit des Buchkünstlers und Mitglieds der Theosophischen Gesellschaft Melchior Lechter wurde von den Kosmikern hoch geschätzt, auch die Übertragung alt- und mittelhochdeutscher Dichtung, der sich vorwiegend Karl Wolfskehl angenommen hatte.[252] Neben Ludwig Klages können weitere Mitglieder des Kosmischen Kreises in Schwabing als einflussreiche Persönlichkeiten im Leben Alfred Kubins geltend gemacht werden. Noch bevor Karl Wolfskehl zusammen mit Melchior Lechter im Jahr 1910 eine Reise nach Adyar, Indien, dem Sitz der Theosophen-Vereinigung, antreten sollte, unternahm er mit Alfred Kubin eine gemeinsame Balkan-Reise. Kubin berichtete später in seiner Autobiographie von der Zeit mit Wolfskehl.[253] „Dann war ich noch einige Male als Gast

---

[250] Hoerschelmann 1995, S. 36 - 37.

[251] Nicht zuletzt wurde Alfred Kubin auf Oscar A. H. Schmitz durch dessen Roman ›Haschisch‹ aufmerksam, der dem dionysischen Rausch verschrieben war - Kubin sollte den Roman später illustrieren, erschienen 1913 bei Georg Müller. (Vgl. Raabe 1957, S. 208.)

[252] Die unangefochtene Zentralposition von Stefan George und eine zunehmende Ablehnung von Christen- wie Judentum durch Ludwig Klages führten zum Bruch zwischen George und Klages. Da Alfred Kubin am Rande des Kreises verkehrte, erscheint an dieser Stelle wichtig, auf einen Anknüpfungspunkt zu Alfred Kubin während des Dritten Reiches beziehungsweise auf etwaige antisemitische Züge bei Alfred Kubin zu verweisen, da der Künstler insbesondere von Klages Theorien beeinflusst wurde. Die Tatsache, dass sich Kubin insbesondere an Klages Theorien orientierte, kann aber auch aus einer rein künstlerischen Motivation erfolgt sein. Eine Vernachlässigung Stefan Georges kann darüber hinaus in der Tatsache vermutet werden, dass Kubins enger Vertrauter, Oscar A. H. Schmitz, bei George in Missgunst gefallen war, nachdem er an Melchior Lechter, dem Vorzeigekünstler des George-Kreises, Kritik geäußert hatte.

[253] „Reisen spielen nun keine entscheidende Rolle mehr bei mir, doch denke ich gern an eine besonders schöne Donaufahrt mit Karl Wolfskehl (1909), der sich eine Balkanreise anschloß." (Kubin 1926, S. 48 - 49.) Auch wenn Kubin in einem Brief an Fritz Herzmanovsky-Orlando in

Alexander von Bernus auf dem äußerst stimmungsvollen Stift Neuburg bei Heidelberg"[254], wo er im Kreise von Stefan George, Karl Wolfskehl, Melchior Lechter, Alfred Mombert, Karl Thylmann anregende Stunden und Tage erlebte.[255] Wolfskehl, der in seinen Gedichten unter anderem auf die antike hermetische Tradition zurückgriff, beeinflusste viele junge Künstler und Literaten, so habe auch Bernus von ihm „empfangen".[256] Kubin und Alexander von Bernus, der alchemistisch bewanderte Dichter und Begründer der Münchner Schattenspiele, lernten sich im Schwabing der Jahrhundertwende kennen.[257] Bernus widmete Kubin in seinen Gedichtbänden von 1903 und 1904 zwei Gedichte, ›Böser Ort‹ und ›Vor der Schlacht‹.[258] In Kubins Bibliothek findet sich das Werk von Bernus ››Anleitung zur Behandlung mit den spagyrischen Arzneimitteln des Laboratoriums Stift Neuburg‹‹ (1928), worin er die Themen der theoretischen und der praktischen Spagyrik behandelte. Auch Fritsches ›Kleines Lehrbuch der weißen Magie‹ beinhaltet ein Kapitel „Wege zur wahren Spagyrik", in welchem der Autor Fritsche einen Brief aus der Feder von Alfred Kubin zitiert.[259] Folglich können bei Kubin Kenntnisse alchemistischer Vorgänge - der Prozess des „Lösen" und des „Bindens", des „Trennens" und des „Vereinigens" - angenommen werden. Sowohl persönlich wie künstlerisch schätzte Kubin Alfred Mombert hoch, den er von Besuchen bei Bernus kannte, die vollständigen Gedichtbände des Symbolisten finden sich in der Kubin´schen Bibliothek.[260] Der Kontakt Kubins zum Kreis der Kosmiker „führt zu einer für dessen ganzes Leben entscheidenden Hinwendung zu jenen okkulten, geheimen Wissenschaften, um „des Welträtsels Lösung zu finden"[261].

glaubwürdiger Weise schildert, warum er viel lieber ein weiteres Mal mit Herzmanovsky-Orlando gefahren wäre: „Wäre Wolfskehl nicht derartig kurzsichtig, so hätte mir die Reise auch mehr gegeben er muß aber direct behütet werden, dabei hält er immer mehr aus wie ich, ich bin fast immer müd gewesen." (Kubin an FHO, am 26. 10. 1909, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 36.) Wahrscheinlich wollte er Wolfskehl nicht im offiziellen Rahmen einer Autobiographie kränken, da in diesem Zusammenhang auch kein Motiv zur Selbstinszenierung gegeben scheint.

254 Kubin 1926, S. 48 - 49.

255 Vgl. Raabe 1957, S. 204.

256 Vgl. Voit 2005, S. 186. Bernus lernte Karl Wolfskehl 1905 kennen und blieb bis zu dessen Tod eng mit ihm verbunden. (Vgl. Bernus 1948, S. 416.)

257 Vgl. Hoerschelmann 1995, S. 36.

258 Raabe erörterte das Gedicht ›Böser Ort‹, erschienen in: Bernus 1903, S. 92, sowie das Gedicht ›Vor der Schlacht‹, erschienen in: Bernus 1904, S. 81. (Vgl. Raabe 1957, S. 218.) Bernus dient als Primärquelle für einen Einblick auf die Zusammentreffen auf Stift Neuburg, (Vgl. Bernus 1951.)

259 Der Autor Fritsche zitierte einen Satz Alfred Kubins, den dieser im Rahmen eines Briefes an Fritsche geschrieben hatte. (Vgl. Fritsche 1962, S. 69.)

260 Vgl. Raabe 1957, S. 208.

261 Hoerschelmann 1995, S. 37.

WEIMAR – DESSAU

Bald nachdem der Künstler das erste Mal mit seinem symbolistischen Frühwerk an die Öffentlichkeit getreten war, fällte er die Entscheidung eines topographischen Rückzugs aus dem künstlerischen Geschehen. In den Folgejahren unterhielt er jedoch insbesondere über die Sturm-Künstler Klee, Kandinsky, Feininger und Muche Verbindungen zum Staatlichen Bauhaus, dessen Lehrkorpus zu einem großen Teil im München der Jahrhundertwende verwurzelt war. Der Kunstsammler Günter Rombold berichtete im Rahmen des Besuches eines Stuttgarter Unternehmers und Kunstsammlers am Bauhaus: „Max Fischer fuhr schon 1925 ans Bauhaus und erwarb sein erstes Bild von Oscar Schlemmer, dem später weitere folgten. Als ich dort lebte, hingen auch schon Werke von Paul Klee, Oskar Kokoschka und Alfred Kubin an den Wänden."[262] Das Staatliche Bauhaus wurde 1919 von Walter Gropius ins Leben gerufen. Da einige Arbeiten Kubins bereits in den 1920er Jahren am Bauhaus ausgestellt wurden und er auch im Jahr 1932, kurz vor der Schließung der Institution durch die Nationalsozialisten, noch an einer Ausstellung am Bauhaus in Dessau beteiligt war, kann auf eine tiefergreifendere Gemeinsamkeit geschlossen werden.[263] Der Umstand, dass für Alfred Kubin eine Laufbahn am Staatlichen Bauhaus in Frage gekommen wäre ist insofern bezeichnend, als der Ausstellungskatalog ›Itten – Kandinsky – Klee. Esoterik am Bauhaus‹ einen Beleg für den Einfluss von esoterischen und okkultistischen Gedanken auf einen Großteil der Kunstschaffenden im Deutschland der Zwischenkriegszeit, insbesondere auf jene am Bauhaus tätigen, darstellt. Ein zentraler Aspekt des Kontaktes von Alfred Kubin zu den damaligen Avantgardisten, schien im Besonderen hinsichtlich seiner stilistischen Divergenz in dem gemeinsamen Nährboden des Esoterischen zu gründen. In dem schwierigen Prozess einer Neuausrichtung der Weimarer Kunstschule, sowie im Hinblick auf die Ausstellungstätigkeiten am Staatlichen Bauhaus, suchte Walter Gropius Gleichgesinnte für einen künstlerischen Aufbruch.[264] Zur Einrichtung eines Lehrkorpus berief Walter Gropius enge Bekannte

---

[262] Rombold 2004, S. 1.

[263] In den 1920er Jahren wurde Kubin zu einem Vortrag ins Bauhaus eingeladen und erhält eine Einladung zum Mitwirken an einem Mappenwerk, wie Peter Assmann erwähnte. (Vgl. Assmann P. 2010, S. 12.)

[264] Wie Hofstaetter und Tack berichteten, notierte Walter Gropius im Hinblick auf eine Neuausrichtung der Weimarer Kunstschule, dass der wichtigste Aspekt bei der Auswahl des Lehrkorpus´ das Heranziehen starker lebendiger Persönlichkeiten sei. (Vgl. Hofstaetter/Tack 2005, S. 126.)

und Freunde Kubins als „Meister“ ans Bauhaus, unter ihnen Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee und Lyonel Feininger. Generell gilt der Meister eines Gebiets als ein Wissender in fortgeschrittenem Stadium. Der Meister ist zugleich die Voraussetzung für eine Kenntnisvermittlung von Wissen, das nicht schriftlich weitergegeben werden kann und daher mündlich tradiert wird. Es handelt sich um esoterische Lehren, die vom Meister „im Geheimen“, das heißt nicht öffentlich, also im Rahmen der individuellen Ausbildung des Schülers an diesen weitergegeben werden. Dabei wird der Schulung durch den Meister oftmals ein Erlebnis des Schülers mit Initiationscharakter vorangestellt. Vor dem philosophischen Hintergrund des Bauhauses kann der Begriff des Meisters für den Lehrkorpus mit esoterischen Vorstellungen in Verbindung gebracht werden und artikuliert darüber hinaus einen Zusammenhang mit der am Bauhaus vertretenen, lebensreformatorischen Lehre des Mazdaznan, einem Begriff, der mit den Worten „Verehrer des Höchstdenkbaren“ oder „Meister des Gottesgedankens“ übersetzt werden kann.[265] Die individuelle Entwicklung und Selbstverwirklichung dient im Rahmen der mazdaznaischen Erlösungslehre als Weg der Erlösung, der den konstanten Fortgang der menschlichen Entwicklung zur Errichtung des Reiches Gottes auf der Erde vorsehe.[266] Gründend auf einer kulturpessimistischen Auffassung, das Archaische sei dem Göttlichen näher als die moderne Zivilisation, stand die Mazdaznan-Lehre dem Christentum mit dem Vorwurf kritisch gegenüber, die Institution Kirche würde die Urlehre für eigene Zwecke instrumentalisieren. Angelehnt an Nietzsches Historismus-Kritik und gleichzeitig um den losgetretenen Kulturpessimismus zu überwinden, finden sich am Bauhaus vielfältige esoterische Einflüsse - angefangen bei der Freimaurerei, von der Bauhütten-Romantik zur geheimen Geometrie, über die Theosophie, die Anthroposophie und gewisse lebensreformatorische Bewegungen wie der Mazdaznan-Lehre, bis hin zu einem Aufleben von Katholizismus, Mystizismus und Taoismus.[267]

---

[265] Zarathustra, Moses, Buddha, Christus und Mohammed sind die Propheten, die im Zusammenhang mit der Lebensphilosophie des Mazdaznan auftreten. Im Vergleich dazu zählen Rama, Krishna, Hermès, Moses, Orpheus, Pythagoras, Platon und Jesus zu den großen Eingeweihten bei Edouard Schuré.

[266] Johannes Itten und Georg Muche, die versuchten „eine Lebens- und Arbeitsgemeinschaft auf mazdaischer Grundlage“ zu realisieren, gingen in der Auffassung, dass der Künstler berufen sei um in seinen Kunstwerken das Göttliche darzustellen. Van Leer kritisierte die expressionistische Auffassung vom Künstler als Werkzeug seines Werkes und forderte - sich vom Expressionismus als Weltanschauung abwendend - die Kunst als Mittel zur persönlichen Entwicklung zu gebrauchen. (Vgl. Ackermann 2005, S. 116 - 121.)

[267] Als thematische Schwerpunkte am Bauhaus fungierten die Geburt des Neuen Menschen, der Kosmos, das Licht, der Farbkreis, der Tod, die Wiedergeburt, die Zahlenmystik, esoterische Hieroglyphen und lebensreformatorische Heilslehren. (Vgl. Kat. Bauhaus und Esoterik 2005, S. 137; Vgl. Jaeggi 2005, S. 37 - 45.)

Das bis 1922 zum offiziellen Signet des Bauhauses erkorene „Sternenmännchen“ sollte das Konzept einer neuartigen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft aufzeigen und die „Gemeinsamkeit im Geistigen des ganzen Volkes“[268] symbolisieren.[269] Der Künstler, der Mensch selbst als Architekt, sei metaphorisch als der Lebensbaum zu verstehen, der - die drei kosmischen Sphären verbindend - eins geworden ist mit der inneren Ordnung einer natura naturans. Die Kunst als eine „Einheit von Natur und Geist, Mensch und All“[270] galt als Maxime einer neuen Epoche. Einhergehend mit der Forderung, die Kunst müsse anstatt einer rein ästhetischen Gegenwelt ein neues Sein kreieren, strebte auch das gesellschafts-reformatorische Programm des Bauhauses nach der Verwirklichung des „Neuen Menschen“ - ähnlich wie schon von den Expressionisten herbeigesehnt - im großen Gemeinschaftsbau der Handwerker. Neben einer theoretischen Auseinandersetzung mit den Schriften von Wilhelm Worringer, ›Abstraktion und Einfühlung‹ von 1908, die kommende Entwicklungen in der Modernen Kunst vorwegnehmen sollte, wurde am frühen Bauhaus insbesondere die Einfühlungstheorie von Theodor Lipps sowie die Ausdruckslehre von Ludwig Klages diskutiert.[271] Dem Expressionistischen verbunden wirkte Klages Lehre vom Ausdruck, den zahlreichen Publikationen nach zu schließen, die Kubin von Klages besaß, wohl maßgeblich auf den Künstler. Womöglich von einem Diskurs über die Einfühlung angeregt, nützte Kubin sein Einfühlungsvermögen insbesondere im Rahmen der buchillustratorischen Tätigkeiten als einen Schlüssel zur Ästhetik. In der Schrift ›Vom Schreibtisch eines Zeichners‹ erklärte er: „Die Magie der Beeinflussung durch die Welt des betreffenden Autors kann ins Abenteuerliche gehen, und es wird selbst im günstigsten Fall nach einer gewissen Zeit quälend, in dem mehr oder weniger verwandten, niemals aber eigenpersönlichen Fluidum zu leben. Das erfuhr ich besonders stark, als ich die Illustrationen zu Strindbergs Tschandala schuf.“[272] Die entpersönlichende Wirkung der Einfühlung brachte Kubin im Rahmen der Reflexion anderer Kunstwerke „auch sehr leicht in den Zustand des eigenen Gestaltensehens“, den

---

268 Hofstaetter/Tack 2005, S. 126.
269 Zum offiziellen Signet des Bauhauses von 1919 – 1922 wurde das „Sternenmännchen“ erkoren. Entworfen von Karl Peter Röhl stellte es einen Verweis auf das Bauhaus als modern-verklärter Bauhütte dar, das sich an die Motivik eines großen, allumfassenden, kosmischen Gemeinschaftsbaus anlehnte und Assoziationen zum freimaurerischen Motiv des Salomonischen Tempels erweckt.
270 Hofstaetter/Tack 2005, S. 129.
271 Worringers ›Abstraktion und Einfühlung‹ stellte einen ausgleichenden Versuch zu Theodor Lipps einseitigem Festhalten an der Einfühlung als einziger Quelle ästhetischen Genusses dar.
272 Kubin 1939e, S. 190 - 191.

er als überaus geheimnisvoll und lustbetont beschrieb. Die Einfühlung, das Hineinwachsen in den betreffenden Stoff, das Verschmelzen und Aufgehen in ihm kündet von einer innigen, innerlichen Korrespondenz des Künstlers mit seiner Umgebung.[273] Und auch wenn ihn die technischen Ausführungen im Rahmen seiner Darstellungen oft enttäuschten, schien ihm „ein Funke dieser Inspirationen“[274] in seinen stärksten Arbeiten doch eingefangen zu sein. Wurden am Bauhaus vor allem abstrahierenden Tendenzen nachgegangen, so blieb Kubin stets der traditionelleren Einfühlung in den gegenständlichen Raum verhaftet. Jenseits der stilistischen Divergenz zeugen seine intensiven Verbindungen und die geistige Solidarität mit den Idealen am Bauhaus von einer tieferen, geistigen Gemeinsamkeit mit den Philosophien der am Bauhaus tätigen Meister. Der erste Künstler, der von Walter Gropius ans Weimarer Bauhaus berufen wurde, war Lyonel Feininger. Angeregt durch das Kaufinteresse Kubins an Feiningers Arbeiten und durch den Kontakt Feiningers zu den Blauen Reitern ab 1912, denen er jedoch nicht beigetreten war, begann ein wertvoller Briefwechsel der gegenseitigen Wertschätzung, der die brüderliche Verbindung der Freundschaft zwischen Kubin und Feininger belegte.[275] Auf Empfehlung Kubins wurde Feininger von Franz Marc zum Ersten Deutschen Herbstsalon eingeladen, der einen Querschnitt durch die internationale Avantgarde, unter anderem Arbeiten der französischen Orphisten, zeigte und zu einem regelrechten Skandal wurde, der vielen Künstlern zum Durchbruch verhalf.[276] Feininger war am Bauhaus von 1919 bis 1925 als Formmeister der Druckerei tätig und gründete im Jahr 1924 zusammen mit Klee, Kandinsky und Jawlensky „Die Blauen Vier“. Kandinsky war von 1922 bis zur Schließung im Jahr 1933 als Meister am Bauhaus tätig und beteiligte sich ganz erheblich an der Entwicklung eines neuen Menschen- und Gesellschaftsbildes mit Hilfe der Kunst interessiert. Der Einfluss der theosophischen Schriften Rudolf Steiners auf sein Manifest ›Über das Geistige in der Kunst‹ aus dem Jahr 1911 und auf Kandinskys Schritt in die Abstraktion wurde bereits

---

[273] Es waren die Künstler „Goya, Blake, Munch, Ensor, Bosch, Breughel usw.“, die Kubin in Zusammenhang mit dem „Zustand des eigenen Gestaltensehens“ nannte. (Kubin 1933, S. 206.)

[274] Ebd., S. 206. Vor allem die düsteren und unheimlichen Kreationen zwischen 1898 und 1908 spiegelten diesen intensiven Schaffensprozess wie Kubin in seinem Aufsatz ›Schaffen aus dem Unbewußten‹ erörterte. (Vgl. Kubin 1933, S. 206.) Die entpersönlichende Wirkung der Einfühlung schilderte auch Rousseau in seinen ›Confessiones‹. (Vgl. Gordon 1984, S. 412.)

[275] Vgl. Wittlich 2003, S. 47. Der wertvolle Briefwechsel zwischen Alfred Kubin und Lyonel Feininger reichte vor allem bis ins Jahr 1919, der weitere Kontakt wurde bei Raabe nicht geschildert. (Vgl. Raabe 1957, S. 201.)

[276] Durch Apollinaire kam es zur Einführung des Begriffs „Orphismus“, der vom mythischen Orpheus abgeleitet wurde und zu dessen führendem Vertreter Robert Delaunay avancierte. Auch bei Kubin ist eine orphistische Schaffensperiode feststellbar.

von Sixten Ringbom ausführlich dargelegt.[277] Daran angelehnt unterstreicht Reinhard Zimmermann, basierend auf dem Bibliotheksnachlass von Gabriele Münter, die reichhaltigen esoterischen Interessen des Künstlerpaares Münter und Kandinsky. In ihrer Bibliothek finden sich anthroposophische Schriften, Literatur über den Animismus, den Spiritismus, den Magnetismus und die Hypnose. Kandinsky vertrat eine ähnliche Auffassung, wie in den seit dem Magnetismus und Mesmerismus sich ausbreitenden Äthertheorien zum Tragen kam und knüpfte an das Konzept der Ätherleiblichkeit und Swedenborgs Theorie der Aura an. Beeinflusst wurde er durch die Lektüre von Rudolf Steiner, von Annie Besant und Charles Webster Leadbeater, in deren Schriften sowohl die Schwingungen der Aura als auch die Gedankenform wichtige Konkretionsprinzipien feinstofflicher Phänomene darstellen.[278] Eine künstlerische Zusammenarbeit zwischen Kandinsky und Kubin lässt sich vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts feststellen, hier war der gegenseitige Austausch am intensivsten. Mit Paul Klee, der von 1925 bis 1930 am Bauhaus lehrend tätig war, verband Alfred Kubin ein zeitweise recht inniges und langjährig währendes Freundschaftsverhältnis. Ein erster Kontakt der beiden Künstler lässt sich bereits seit der Münchner Zeit ansetzen, ein näheres freundschaftliches Verhältnis entwickelte sich ab 1910.[279] Eine Abwendung von der Logizität des Wirklichen ist neben Kubin ebenso bei Paul Klee feststellbar. Obwohl Paul Klee nicht zum harten Kern des Blauen Reiters und somit der Avantgardekünstler gehört hatte, wurde er wie Rümelin vermutete auf Grund seiner politisch linken Stellungnahme und dank der Unterstützung seines Protegiers Johannes Itten, der bei Klees Vater Musik studiert hatte, an das Staatliche

[277] Vgl. Ringbom 1970.

[278] Kandinsky rezipierte die Schriften ›Von der Aura des Menschen‹ (1904) von Rudolf Steiner und ›Gedankenformen‹ (1908) von Annie Besant und Charles Webster Leadbeater. (Vgl. Zimmermann 2005, S. 48.)

[279] Ein erster Kontakt zwischen Alfred Kubin und Paul Klee wird in der Fachliteratur zwischen 1898 und 1904 angesetzt. Damals erwarb Kubin Zeichnungen des zwei Jahre jüngeren und noch unbekannten Künstlers und ermutigte ihn bei einem Besuch in der Wohnung Klees in München zur Illustration von Voltaires ›Candide‹, den Alfred Kubin 1922 selbst illustrieren sollte. Die Kubin-Sammlung von Klee-Zeichnungen ist im Nachlass des Künstlers in der Sammlung der Albertina erhalten. (Vgl. Schmied 1967, S. 36; Vgl. Schröder 1985, S. 8; Vgl. Raabe 1957, S. 203.) Klees insgesamt zweiundvierzig Entwürfe, Zeichnungen und Hinterglasmalereien, zeigen formal ähnliche Lösungen wie Kubin. Er adaptierte „den etwas drahtig-ungelenken Stil Kubins, integrierte ihn in seine Art der Figurenauffassung und fügte somit seiner Bildsprache einer weitere Ausdrucksmöglichkeit hinzu“, so der Klee-Monograph Rümelin. (Rümelin 2004, S. 25.) Auf beide Künstler wirkte wohl der kritische und pessimistische Skeptizismus, mit dem Voltaire in ›Candide oder die beste aller möglichen Welten‹ die optimistische Anschauung von Leibniz bereits hundertfünfzig Jahre zuvor betrachtet hatte.

Bauhaus berufen.[280] Den plötzlichen Durchbruch war Klee gewillt, als eine übernatürliche Gabe darzustellen. Leopold Zahn verfasste um 1920 eine Klee-Monographie und bezeichnete darin Klees Erzählung ›Kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis‹, als eine Art der „taoistischen Psychographie“[281]. Zahn hatte auf die Verwandtschaft des Künstlers zur chinesischen Mystik hingewiesen, insbesondere zur Philosophie des Tschuang-Tse und des Lao-Tse. Zwar distanzierte sich Klee von den Geheimwissenschaften - die geheime Lehre der Theosophischen Gesellschaft hatte bereits um 1920 den Ruf einer eher dilettantischen Mode - dennoch belegt Okuda die Aufnahme esoterischer Elemente als Leitgedanken in Klees Kunsttheorie, indem er den Einfluss anthroposophischer, chassidischer und taoistischer Elemente im Werk aufzeigt. Ab 1916 lässt sich bei Klee eine eingehende Beschäftigung mit chinesischen Werten und Traditionen feststellen, welche Anfang der 1920er Jahre zu einer Reihe von mystisch-verklärten Werke mit chinesischen Motiven geführt hatte. Die Farblithographie *Der Seiltänzer* (Abb. 12) war im äußerst produktiven Jahr 1923 entstanden, zu einer Zeit als Paul Klee bereits dem Meisterruf ans Bauhaus gefolgt war. Die Bildkonzeption baut vorrangig auf dem Prinzip des Gleichgewichts auf. Das System eines ausgeklügelten, linearen Netzes errichtet eine sensible Konstruktion ähnlich einem turmartigen Gerüst, auf dessen höchster Ebene ein Seiltänzer mit Balancierstange sein Gleichgewicht halten muss; bei einem Absturz droht der Zerfall des gesamten Konstrukts. Die geometrischen Linien rufen Assoziationen zu Notenzeilen oder den Saiten eines Instrumentes hervor. Durch die harmonikale Ordnung der Welt lässt sich eine Analogie in der kristallinen Form, dem musikalischen Klang und in der bildenden Kunst feststellen. Das Konstrukt des Seiltänzers erscheint formal als kristalline Figur, scharfe Kanten und Ecken, eine transparente Leichtigkeit im Aufbau und dennoch eine Einheit in der formalen Struktur. Ein möglicher Einfluss der kristallin-abstrakten Kunstformen Wilhelm Worringers ist denkbar. Der kosmische Aspekt der Himmel und Erde verbindet und auf dem Kaysers Schriften beruhen, zeigt sich im *Seiltänzer* Klees sowohl motivisch wie auch durch ein formales Stilmittel. Die dargestellte Leiter, links im Bild, ist ein Hilfsmittel des Seiltänzers, um in derartige Höhen vorstoßen zu können. Faivre betonte, dass der Esoteriker vorziehe, auf der Jacobsleiter zu verweilen, dort wo die Engel oder andere Wesenheiten auf- und niedersteigen und formulierte dieses

[280] Vgl. Rümelin 2004, S. 50 - 51.
[281] Zahn 1920, S. 20. Klees Erzählung ›Kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis‹ war ein Beitrag zu dem Sammelband ›Schöpferische Konfessionen‹. Hrsg. von Kasimir Edschmid. Berlin, 1920, S. 61 - 67. (Vgl. Okuda 2005, S. 59.)

Sinnbild im Gegensatz zur Auffassung des Mystikers, dessen Ziel darin liege darüber hinaus zu gehen.[282] Verstärkt wird der Eindruck des Verweilens beim *Seiltänzer* durch die kompositionelle Zäsur des Bildes im oberen Drittel, die durch den weißen Querbalken hervorgerufen wird. Erzielt mit Hilfe der lithographischen Technik auf einer roten Tonplatte verdeutlicht das universelle Symbol des Kreuzes in seiner asymmetrischen Platzierung am Blatt eine individuelle Verschränkung von Himmel und Erde. Das Kreuz ist Symbol für die zahlreichen Vierheiten, aus der unsere Welt gebaut scheint.[283] Das hermetische Prinzip „wie oben, so unten, wie außen, so innen" kommt darin zum Ausdruck. Im Hinblick auf Klees Interesse an chinesischen Motiven und dem Taoismus erscheinen derartige Assoziationen sinnvoll. In der Darstellung *Seiltänzer* wird sichtbar, dass sich der Künstler mit Problemen des Gleichgewichts befasst. Freie und nachahmende Linien verbinden sich und überlappen sich. Es scheint als könne der Künstler als Seiltänzer nur durch einen äußerst geschickten Balanceakt seine künstlerischen Ansichten, die auf Syntheseleistungen beruhen, aufrechterhalten.[284] Die schwebend leichte Wirkung des wie im Traume unbewusst und doch sicher wandelnden Seiltänzers verkörpert Balance und Verunsicherung zugleich. Klee hat die traditionelle Lösung der Perspektive im Bild aufgebrochen, dadurch entstehen für den Betrachter unterschiedliche Perspektiven – ein persönliches Gefühl bekommt der Betrachter auf Augenhöhe zu dem Seiltänzer oder eine universale Sichtweise als kleiner Betrachter des großen Baus. Am Künstler liegt es, den Balanceakt der Linien zu vollziehen. Eine koordinierte Verbindung zwischen Auge und Hand wird dabei vorausgesetzt, da Subjekt und Objekt in der Hand des Künstlers verschmelzen. Im Konzept einer Zwiesprache mit der Natur reflektierte Paul Klee Martin Bubers dialogisches Prinzip im Rahmen seiner Kunst und war um den Austausch zwischen der Natur beziehungsweise dem Objekt und dem Auge des Künstlers bemüht. Klees ›Wege des Naturstudiums‹, veröffentlicht 1923 im Rahmen eines Bauhaussammelbandes, inspirierte sich an Bubers dialektischem Prinzip des Ich und Du. Mit Paul Klee teilte Kubin ein gesteigertes Interesse an fernöstlicher Mystik, insbesondere am Taoismus, und eine Hinwendung zu den Schriften von Martin Buber. Der Religionsphilosoph hatte mit seiner 1910 veröffentlichten Auswahl der ›Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse‹ einen

[282] Vgl. Faivre 2001, S. 26.
[283] Als Vierheiten können dementsprechend die vier Himmelsrichtungen bezeichnet werden, die Vierheit ist Grundlage für die dreidimensionale Form der Pyramide und eingeschrieben in das Rad des Lebens verkörpert es im buddhistischen Pali-Kanon die vier edlen Wahrheiten.
[284] Vgl. Okuda 2005, S. 61.

entscheidenden Beitrag zur Verbreitung des Taoismus in Deutschland geleistet. Besonders in der orientalisch-jüdischen Mystik wie dem Chassidismus sah er eine Quelle zur Erneuerung des Judentums.[285] Auch Kubin schätzte Buber sehr, er besaß mehrere Werke des Religionsphilosophen, unter anderem hatte er die ››Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse‹‹ von 1910 gelesen und mit Randnotizen versehen. Noch in späteren Jahren griff Kubin zur Lektüre Martin Bubers, folglich waren ihm der Chassidismus und das dialogische Leben ein Begriff.[286] In den Jahren zwischen 1910 und 1912 ist neben den äußeren Berührungspunkten im Rahmen ihrer soziokulturellen Einbettung ein gegenseitiger Austausch im Werk beider Künstler feststellbar.[287] Schmied verweist auf den reptilienhaft-gestreckten Zeichenstil Kubins mit stark abstrahierenden Formen und meist ungewöhnlich gedehnten oder verrenkten Gliedmaßen in den Blättern ab 1910 und setzte ihn mit Klees Blättern ab 1910, in ihrer Eigenart der „krakelig gezeichneten, fusselig eingerissenen und ausgefransten Konturen“[288], in Verbindung. Die Darstellung *Lebhafter Disput* erinnert nicht nur stark an Klees überlängte Formen, sondern auch an während einer heftigen Auseinandersetzung in Schwingung geratene Körper. Bereits der Titel verweist auf das organische Prinzip, das der Vibration innewohnt. Im Zusammenhang mit Paul Klees esoterischen Interessen ist ein Gemälde von ihm aus demselben Jahr zu erwähnen, die *Landschaft mit Rutengänger*. Da Wilhelm Worringers Einfluss auf die Bauhaus-Künstler bezeichnend war, ist zu erwähnen, dass er sich in der Zeit, als sein expressionistisches Werk ›Abstraktion und Einfühlung‹ entstanden ist, im neuromantischen Kreis um Stefan George bewegte, von dem auch Kubin wesentliche

---

285 Vgl. Okuda 2005, S. 60.

286 Von Martin Buber finden sich die Werke ››Tschuang-Tse. Reden und Gleichnisse des Tsch uang-Tse. Deutsche Auswahl von Martin Buber‹‹ (1910), ››Drei Reden über das Judentum‹‹ (1911), ››Die chassidischen Bücher‹‹ (1928) und die Schrift ››Dialogisches Leben‹‹ (1947) in der Kubin-Bibliothek. Darüber hinaus ergibt sich eine Verbindung von Kubin zu Buber über Alfred Mombert, den Kubin aus dem Schwabinger Kreis kannte, da dessen mystisch-visionäre Lyrik von Martin Buber sehr geschätzt wurde. Fraglich bleibt, ob Kubin das Werk ›Dialogisches Leben‹ erst um 1950 kennen lernte. Anzunehmen ist, dass Kubin mit den Gedanken zum dialogischen Leben, welche Buber in ›Ich und Du‹ bereits 1923 formuliert hatte, schon früher vertraut war. Nach ihrem Austritt aus der Neuen Künstlervereinigung München waren beide Künstler Mitglieder der SEMA, einer Künstlervereinigung, die kurzfristig zu einem Sammelbecken fortschrittlicher Kräfte geworden war. Anschließend waren sie im Rahmen des Blauen Reiters miteinander verbunden. (Vgl. Schmied 1967, S. 36.)

287 Als Beispiele für einen Einfluss Paul Klees auf Kubin, nannte Schmied die Kubin´schen Blätter: *Kämpfende Seeschlangen (1910-1912)*, *Lebhafter Disput* (um *1912)*, *Speerträger* (um 1912), *Laokoon in Zwickledt* (1912-1915). Im Hinblick auf Klees Orientierung an Kubin nannte er die Blätter: *Karikatur eines Möbels* (1910), *Die Matte mit Münster* (1910), *Illustrationen zu Candide* (1911). (Vgl. Schmied 1967, S. 36.)

288 Schmied 1967, S. 37.

Einflüsse bezogen hat.[289] „Alle seinen damals `Wünschelrutengänger´ gewesen, erinnerte sich Worringer später."[290] Zieht man ein thematisch ähnliches Werk Kubins *Der Mensch* (Abb. 13) aus dem Jahr 1902 zum Vergleich heran, wird augenfällig, dass wie in Klees Werk *Der Seiltänzer* ebenso die kosmische Dimension angedeutet wird, dass der Aspekt des Esoterischen jedoch nicht ebenso eindeutig zum Tragen kommt. Anstelle einer linearen Abwärtsbewegung treibt den Menschen eine Strecke voran, die von unterschiedlichen Höhen und Tiefen geprägt ist. Es ist das Auf- und Ab des Lebens, das Hin und Her des alltäglichen Empfindens, das Kubin zutiefst beschäftigte und dementsprechend als Hintergrund der Darstellung angenommen werden kann. Daran ist noch keine spezifisch esoterische Dimension festzustellen, erst wenn man die Aussagen des Künstlers im Hinblick auf den Rhythmus des Weltganzen in Betracht zieht, kann eine esoterische Interpretation des Blattes vollzogen werden. In der Bewegung, die *Der Mensch* auf seiner Schienenbahn zwangsläufig zu spüren bekommt - die von der Geschwindigkeit dämonisch-verformte Fratze des Menschen gibt Zeugnis davon – hätte Kubin die „essentielle Form"[291] darstellen können, die die nach dem Prinzip des Rhythmus immerwährende Dynamik der Schwingung zum Ausdruck bringt. Kubin lässt die rasante Fahrt des Menschen jedoch im doppeldeutigen Zwielicht verschwinden, indem das Ende der Lebensbahn nicht sichtbar gemacht wurde und da sich die nach unten drehende Bewegung als lineare Angelegenheit darstellt, obwohl er andererseits auf die essentielle Form der Spirale zurückgreift. Trotz der Differenzen in den künstlerischen Gestaltungsprinzipien, kann eine tiefgreifende Gemeinsamkeit von Alfred Kubin zu den am Bauhaus tätigen Künstlern festgestellt werden. Enge persönliche Beziehungen Kubins zu den in Weimar und später mit dem Umzug des Bauhauses in Dessau lehrenden Meistern, können als mitwirkende Faktoren für eine Hinwendung zu ähnlichen Themengebieten vermutet werden. Kubin rezipierte literarische Werke, die eine Aufarbeitung psychologischer Vorgänge vorangetrieben hatten, wie es vor allem in der russischen Avantgarde des 19. Jahrhunderts, bei Dostojewski und Tolstoi, geschah, als die Logizität des Wirklichen erheblich ins

---

289 Wilhelm Worringer lebte von 1902 bis 1909 in München, seine Dissertation ›Abstraktion und Einfühlung‹ wurde 1907 veröffentlicht. Karl Marx hatte schon 1844 eine Abstraktion der Lebensverhältnisse beziehungsweise der praktischen menschlichen Tätigkeit festgestellt. Worringers Schrift avancierte zu einem zentralen Referenzrahmen der avantgardistischen Künstler, eine Beschäftigung mit seinen Theorien fand in den 1920er Jahren auch am Bauhaus statt. Nach dem ersten Weltkrieg distanzierte sich Worringer von seinem expressionistischen Jugendwerk. (Vgl. Bashkoff u. a. 2009, S. 14 - 17.)

290 Bashkoff u. a. 2009, S. 16.

291 Bach 2004, S. 210.

Schwanken geraten war und am Bauhaus insbesondere in das Lebenskonzept von Sophie van Leer und Georg Muche aufgenommen wurde.[292] Sowohl im Hinblick auf den Lehrkorpus des Bauhauses, wie auch im Zusammenhang mit Alfred Kubin, kann ein Interesse für die Einheit des Lebendigen über die Beschäftigung mit zahlenmagischen Spekulationen oder eine Hinwendung zu fernöstlicher Mystik festgestellt werden. Vordergründige Ziele wie die einfühlende Sinnesschulung oder eine Lehre vom Ausdruck lagen Kubin ebenso am Herzen wie den Bauhaus-Künstlern, zeitweise versuchte er darüber hinaus sich mit der Abstraktion anzufreunden. Im Anbetracht der inhaltlichen Gemeinsamkeiten werden die stilistischen Divergenzen verschwindend gering und zu einer rein förmlichen Ausdruckswahl des Künstlers. Viel wichtiger erscheint dagegen die gemeinsame künstlerische Intention, die sich sowohl bei Alfred Kubin, wie auch bei einem Großteil der Künstler am Bauhaus, aus esoterischen wie wissenschaftlichen Prinzipien speiste.

BERLIN

Einen weiteren Anknüpfungspunkt an okkulte Gedanken fand Kubin in Berliner Kreisen, über Max Dauthendey, den er kurz nach der Jahrhundertwende in München kennengelernt hatte. Dauthendey verkehrte unter anderem im Friedrichshagener Dichterkreis an der Peripherie Berlins und widmete sich dem Dreiecksverhältnis zwischen Stanislaw Przybyszewski, Dagny Juel, und Edvard Munch in seinem skandinavischen Roman ›Maja‹, einer Bohème-Komödie. Der Titel erinnert an einen beliebten schwedischen Mädchennamen, gleichwohl wie an den schönen Schein der hinduistischen Philosophie.[293] Das 1911 veröffentlichte Mappenwerk *Sansara* zeugte ganz konkret von Kubins Kenntnissen des Wiedergeburtszyklus und des schönen Scheins von Maya. Zu jener Zeit, als sich Kubin dem Mappenwerk *Sansara* zugewandt hatte, war er bereits mit einer breiten Auswahl an esoterischer Literatur vertraut, die er an Herzmanovsky-Orlando weiterempfohlen hatte.[294] Der nervlich labile

[292] Vgl. Ackermann 2005, S. 115 – 124; Vgl. Hoerschelmann 1995, S. 32.
[293] Vgl. Dauthendey 1911.
[294] Weitere Ausführungen zu esoterischer Literatur, die Kubin im Rahmen des Briefwechsels seinem Freund Fritz von Herzmanovsky-Orlando ans Herz legte, siehe im Anhang der Studie. Im Hinblick auf das Mappenwerk ist eine kunsthistorische Analyse noch ausständig, welche die genauen Zusammenhänge zu einem esoterisch inspirierten Weltbild Kubins darlegen könnte. Der

„Farbendichter“ Dauthendey hatte in Berlin Kontakt zu Stefan George und Hugo von Hoffmannsthal, auch zu Przybyszewski und die von Dauthendey beeinflussten August Strindberg und Richard Dehmel, deren Treffen gewöhnlich in der Berliner Kneipe „Zum schwarzen Ferkel“ stattfanden. [295] Im Hinblick auf Kubins Einbettung in diesen symbolistischen Kreis, ist zu erwähnen, dass Kubin ›Drei Erzählungen‹ (1927) von Hugo von Hoffmannsthal illustrierte, dass er mit dem späteren Schwiegersohn Hoffmannsthals, dem esoterisch bewanderten Indologen Heinrich Zimmer, eine umfangreiche Korrespondenz unterhielt, sowie ihn dieser mit zahlreichen Veröffentlichungen, zumeist mit eigenen Publikationen, versorgte. 1903 machte Kubin Bekanntschaft mit Edvard Munch in Berlin und besaß mehrere Schriften von Stanislaw Przybyszweski.[296] Auch die Gesamtausgabe von August Strindberg findet sich in der Kubin-Bibliothek. Dessen okkulte Schriften und die psychologischen Überlegungen zur Gedankenübertragung seines engen Freundes Stanislaw Przybyszewski berührten Munch tief. Edvard Munch war die Auffassung von Swedenborg über seine Fähigkeit des Aura-Lesens bekannt, las die Schriften des russischen Esoterikers Aleksandr Aksakow (›Spiritismus und Animismus‹, 1890) und hatte in Berlin Kontakt zu Okkultisten, Mesmeristen und Theosophen, wobei regelmäßige Séancen und esoterische Treffen abgehalten wurden. Die Ausstellung ›Schönberg. Strindberg. Munch‹ belegte die freundschaftliche wie auf Synästhetischem beruhende Verbindung dieser drei Persönlichkeiten aus Musik, Literatur und bildender Kunst um die Jahrhundertwende.[297] Przybyszewski sah Munchs Kunst in der Nachfolge von Stéphane Mallarmé und Maurice Maeterlinck als einen psychischen Realismus und ihn selbst als einen Naturalist von Seelenphänomenen an. Munch drückte sein derartiges Interesse künstlerisch in wirbelnden Schwingungslinien und Projektionen der Aura aus.[298] Die Korrespondenz zwischen ästhetischen und unbewusst ablaufenden Prozessen, sowie die Präsenz des Seelischen im Schaffensprozess, war insbesondere im vorgestellten Berliner Kreis Gegenstand der modernen Kunst, und wird bei Kubin als zentrales Moment seiner

Sansara-Zyklus Alfred Kubins stellt einen Anknüpfungspunkt für zukünftige kunsthistorische Forschungen zum Thema Alfred Kubin und das Esoterische dar.

295 Hugo von Hoffmannsthal lernte in Paris Maurice Maeterlinck und Auguste Rodin kennen und befreundete sich mit Rainer Maria Rilke, Rudolf Kassner und Richard Strauss. Von Rilke und Kassner finden sich Publikationen in der Kubin-Bibliothek, die im Anhang im Zusammenhang mit den esoterischen Literatur-Vorlieben Kubins näher besprochen werden.

296 Von Stanislaw Przybyszewski besaß Kubin die Schriften ››Zur Psychologie des Individuums‹‹ (1892), ››Totenmesse‹‹ (1900) und ››Die Synagoge des Satan. Ihre Entstehung, Einrichtung und jetzige Bedeutung. Ein Versuch‹‹ (o.J.).

297 Vgl. Kat. Strindberg, Schönberg, Munch 2008.

298 Vgl. Tuchman 1996, S. 33 - 34.

Kunsttheorie evident. Ob und in welcher Form derartige Verbindungen vorhanden sind, regte zu einem Austausch zwischen der Kunst und der Psychoanalyse an.[299]

WIEN

Im Vergleich zu Kubins Verbindungen zu den Zentren des Symbolismus in München, in Weimar beziehungsweise Dessau und in Berlin, erfuhr die österreichische Hauptstadt eine nur mäßige Wertschätzung des Künstlers im Hinblick auf persönliche wie künstlerische Inspiration. Ein Umstand der unter anderem in der mangelnden mystischen Struktur begründet war, sein enger Vertrauter Fritz Herzmanovsky-Orlando schrieb in einem Brief von 1910 bezeichnenderweise: „Sehr oft muß ich à la Kubin mit ihr [Carmen, Gefährtin von Herzmanovsky-Orlando, Anm. K. L.] sprechen und über die `Wiener´ Mystik schimpfen.“[300] Trotz wiederholter Besuche in der österreichischen Landeshauptstadt – um 1905 hatte sich Kubin von Koloman Moser Impulse zur Temperamalerei geholt - ist keine spezielle Vorliebe für die österreichische Hauptstadt und das kunsttheoretische Treiben in ihr festzustellen; womöglich wie Herzmanovsky-Orlando zu Recht andeutete, auf Grund der mangelnden mystischen, also esoterischen Struktur der dortigen Kunsttreibenden. Seit der Münchner Zeit befreundet, hatten Alfred Kubin und der gebürtige Wiener Fritz von Herzmanovsky-Orlando drei Reisen zusammen unternommen, welche für beide stets anregende Erlebnisse darstellten.[301] Im Briefwechsel tritt Kubin vor allem als Gelehrter des Mystischen auf, indem er jene esoterischen Einflüsse an Herzmanovsky-Orlando weiterleitete, die er im Laufe seiner Bekanntschaften aufgenommen hatte. Derart schrieb Kubin 1910 an seinen Freund: „Ich bin sehr froh, daß Du nun solchen Geschmack an all den geheimnisvollen Dingen gewonnen hast, wenn Du auch noch ein paar praktische Übungen (Contemplationen) machst, so wird Dir es dann gewiß nicht entgehen daß eben (Februar und März) am meisten kosmische Substanzen frei sind und dem sensitiven Menschen mehr oder weniger auch bewußt werden können.---“[302] In dem Essay ›Malerei des Übersinnlichen‹ betonte Kubin, dass man bei vielen Künstlern trotz ihrer Distanzierung vom Aberglauben „gespenstische Themen“ verarbeitet sehen würde. In diesem

[299] Vgl. Assmann P. 1995, S. 7.
[300] FHO an Kubin, am 06. 07. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 54.
[301] Vgl. Hoerschelmann 1995, S. 36.
[302] Kubin an FHO, am 08. 02 . 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 43.

Zusammenhang nannte er Goya, Füssli, Redon, Ensor und Munch und verwies als eine Voraussetzung für die Rezeption dieser Malerei des Übersinnlichen auf „feinere Organe“ des Menschen.[303] Ende 1909 bescheinigte Kubin seinen neuen Blättern eine Hinwendung zu esoterisch Tradiertem, in einem Brief an Herzmanovsky-Orlando legte er dar: „Was ich Dir von neuen Arbeiten zeigen könnte ist, auf den ersten Blick, sehr einfach, denn wie schon erwähnt ich mache keine Belzebübereien mehr, nur für Eingeweihte ist mehr sichtbar.“[304] Im Gegensatz zu dem folgenden Zitat geht aus dieser Aussage nicht eindeutig hervor, dass Kubins weltanschaulicher Hintergrund von esoterischem Wissen geleitet wurde, dennoch wird offenkundig, dass wohl längst nicht alle Zeitgenossen Kubins über seine künstlerischen Absichten im Bilde waren. Fritz Herzmanovsky-Orlando trat im Rahmen des Briefwechsels immer wieder mit der Bitte um Rat hinsichtlich esoterisch verankerter Persönlichkeiten und in Bezug auf esoterische Literatur an Alfred Kubin heran.[305] In dem antworteten Brief schrieb Kubin: „Du frägst mich nach Büchern `mystischen´ Inhaltes? das [sic!] ist eine sehr allgemeine Frage wenn man bedenkt, daß Mystik in jedem Individualfalle verschieden ist, in jedem guten Buche oder Bilde mehr oder weniger verschleiert vorhanden ist. Trotzdem schreibe ich Dir nachfolgend einiges […] Sachen der Blavatzki, Besant, Steiner, Hartmann, Deinhard. – Sehr schön ist auch die myst. Lyrik von R. M. Rilke -+ ›Stundenbuch‹…[sic!]“[306] Auch eine Schrift Gérard de Nervals, empfahl Kubin als ein sehr schönes, mystisches Werk, das er um 1910, zur Zeit der Empfehlung an Herzmanovsky-Orlando, illustrierte hatte. Zwei Monate später erklärte Kubin seinem

---

303 Und weiter berichtete Kubin: „Soviel ist sicher: kein Künstler würde diese abseitigen Stoffe wählen, wenn er sich nicht dazu gedrängt fühlte. In einem Winkel seiner Seele glaubt der Maler an die Eingebungen seiner Phantasie. Es ist das Erleben des Übersinnlichen, dem wir hier auf künstlerischem Boden begegnen, und viele Menschen müssen wohl für dieses noch nicht genug erkannte und beschriebene Gebiet feinere Organe besitzen, sonst könnten solche Werke nicht allgemein interessieren.“ (Kubin 1939d, S. 198.)

304 Kubin an FHO, am 11. 11. 1909, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 37. Im Hinblick auf Überlegungen zu einer Veröffentlichung des Briefwechsels war Kubin eventuell an einer Selbstbeschreibung gelegen.

305 Fritz Herzmanovsky-Orlando erkundigte sich bei Kubin nach Alfred Schuler und Karl Wolfskehl. Zu Beginn des Jahres 1910 trat er mit der Bitte um einen Hinweis zu „mystischer“ Lektüre an Kubin heran, die sich im Rahmen vorliegender Studie als „esoterische“ Literatur bezeichnen lässt. Der theosophische Schriftsteller Peryt Shou erwähnt in der von Kubin gelesenen Schrift ››Der Weltentag oder die große Periode des Lichtes Manvantara in der abendländischen Philosophie und Dichtung‹‹ den Begriff des Mysten: „Sie bezweckt die Einführung des Forschenden, Tschela oder Mysten, in das Wesen der ätherischen Substanz und dient ihm als Vorbereitung, um die Vereinigung (Yoga) mit der Weltseele, d. h. [sic!] der absoluten Materie oder Substanz, als der göttlichen Natur des Alls, zu erlangen.“ (Shou 1910, S. 13.) In dieser Formulierung von Peryt Shou, auch im Titel des im Folgenden besprochenen Werkes von Rudolf Steiner, sowie in der zeitlich bedingten Performanz, kann ein Hinweis auf die Wortwahl der Brieffreunde gesehen werden.

306 Kubin an FHO, am 08. 02. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 43.

mystisch interessierten Freund: „Schwedenborg würde ich an Deiner Stelle nicht kaufen. – Um das gleiche Geld fast, (12MK) bekommst Du ja den ganzen Görres, halte Dich an die von mir zusammengestellte Liste!–“[307] Und etwas später berichtete er: „Ich bin zu sehr in meiner Mystik, Realist und Wahrheitssucher, als daß ich mich von Phantasmen wie Unendlichkeit, Unsterblichkeit, Seelenwanderung u.s.w. dirigieren ließe. Ich meine es nämlich wirklich ernst, und habe die Kinderstiefel ausgewachsen.“[308] Eine ablehnende Haltung gegenüber Swedenborg, versuchte Kubin durch sein Interesse an Joseph Görres auszugleichen. Die Ausgabe seiner Schrift ››Die christliche Mystik‹‹ (1879-80) in der Kubin-Bibliothek zeugt davon, dass sich der Künstler zu Bleistiftskizzen hingerissen fühlte. Es scheint, als würde Kubin den pantheistischen Böhme-Einfluss bei Baader mehr schätzen, als die Annahme der Metempsychose bei Swedenborg. Diese Annahme wird durch den Umstand gestützt, dass sich Kubins Aufmerksamkeit – etwa im Gegensatz zu Kandinskys Beschäftigung mit der Aura - auf das Seelische und ihre „wie magisch galvanisierende“[309] Wirkung richtete. Baader beteiligte sich am Kreis um Joseph Görres, der ein katholisches Mitglied einer französischen Freimaurerloge in Deutschland war und über die Mythengeschichte der asiatischen Welt publizierte.[310] Die theosophischen ››Schriften Franz von Baaders‹‹, die erstmals zwischen 1851 und 1860 erschienen waren, Kubin besaß eine Ausgabe von 1921, beschäftigten sich intensiv mit den Werken Jakob Böhmes und Louis Claude de Saint-Martins.[311] Baader publizierte 1789 ››Über das pythagoreische Quadrat in der Natur und seine Theorien einer einheitsstiftenden Weltseele‹‹. Seine Theorien sowie sein Böhme-Bild wirkten unter anderem stark auf die Naturphilosophie Friedrich Joseph Wilhelm Schellings.[312] Sowohl von Immanuel Kant, von Arthur Schopenhauer und dem hinduistischen Prinzip des Maja zutiefst bewegt, stand Kubin einer idealistischen Weltanschauung offenherzig gegenüber. Durch sein Interesse am inneren Prinzip der Welt kam es zu einer thematischen Beschäftigung mit dem Tod, dem Jenseits, der Wiedergeburt und der Seelenwanderung. Neben Ludwig Feuerbachs ››Gedanken über Tod und Unsterblichkeit‹‹ (1876) las Kubin das Werk

---

307 Kubin an FHO, am 17. 04. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 49.
308 Kubin an FHO, am 02. 06. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 53.
309 Kubin 1922a, S. 145.
310 In einem Diskurs die Publikationstätigkeit von Joseph Görres scheint es einen dunklen Fleck zu geben, in denen Assoziationen einer rassentheoretischen Ideologie wachgerufen werden.
311 Die Erstausgabe Franz von Baaders Sämtlicher Werke erschien 1851 - 1860.
312 Von einer gegenseitigen Wertschätzung zwischen Friedrich Wilhelm von Schelling und Franz von Baader kündet die anfänglich innige Verbundenheit, die Schelling gegenüber Baader empfand; Baader wiederum war mit den Schriften Schellings vertraut.

››Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat‹‹ (1910) von Erich Gutkind, das sich an Jacob Böhmes ›Aurora oder Morgenröte im Aufgang‹ anlehnte und ein Erwachen der weißmagischen Praxis, ähnlich wie im Werk Fritsches, beschrieb. In seinem Essay zu Salomo Friedlaenders ›Schöpferische Indifferenz‹ vermerkte Alfred Kubin: „Denn, machen wir uns nichts mehr vor! Um die erbgesessene Situation des Menschen steht es längst sehr windig. Als ein mehr oder weniger sensibles, scheinbar von selbst tätiges kosmisches Instrument, eine Art Automat, umfassenderen Weltkörpermaschinen eingefügt, stellt sich uns der bisherige \`Herr der Erde´ dar. Das seit Urzeiten prophezeite Morgenrot ist nun sonniger, nebelfreier angebrochen im Individuum […] - Hier allein kann und wird sich Weiteres entscheiden."[313] Neben einem kosmischen Symbolismus wird ein deutlicher Böhme-Anklang in dieser Aussage evident. Des Weiteren las Kubin die Publikation ››Ewiges Schweigen? Die Rätsel des Fortlebens Verstorbener und ihrer Beziehungen zu den Lebenden. Mit vielen neuen Tatsachenberichten‹‹ (1924) von Johannes Illig. ››Das Tibetanische Totenbuch des Lama Kazi Dawa Samdup‹‹ besaß Kubin in der deutschen Übersetzung und ausgestattet mit einem psychologischen Kommentar von Carl Gustav Jung. Dabei betonte Kubin: „Es ist überhaupt gar nicht nötig so viel zu lesen, - besieht man sich mit Verständnis die Arbeiten der dämonischen Zeichner und Maler so ist das auch ein guter Weg. – Es kommt ja nur auf das innere Erlebnis an. – "[314] Die vollständige Lektüreliste des Mystischen, die Kubin für Herzmanovsky-Orlando zusammengestellt hatte, hat zahlreiche Hinweise auf Kubins Kenntnisse esoterischer Literatur zum Inhalt.[315] Folglich kann davon ausgegangen werden, dass Kubin mit H. P. Blavatskys synthetischer Vereinigung von Religion, Wissenschaft und Magie, die in der posthumen Publikation ›Die Geheimlehre‹ zum Tragen kam, vertraut war.[316] Theosophische Studien zur Entwicklung der Seele beziehungsweise der menschlichen Bewusstseinsgeschichte rezipierte er durch die Lektüre von Annie Besant und Rudolf

---

313 Kubin 1920, S. 128.
314 Kubin an FHO, am 08. 02. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 46.
315 Auf Grund der ausführlichen Empfehlung esoterischer Literatur an Herzmanovsky-Orlando durch Alfred Kubin, befindet sich im Anhang der Studie ein Auszug aus ihrem Briefwechsel, der diese mystische Lektüreliste zum Inhalt hat. Zahlreiche der aufgelisteten Werke befinden sich noch heute in der Bibliothek des Künstlers in Zwickledt.
316 Die Geheimlehre wurde 1906 in vier Bänden im Nachlass herausgegeben. Der Kosmogenesis widmete sich Blavatsky im ersten Teil, dagegen hatte der folgende Band die Anthropogenesis zum Inhalt, Kubin besaß den dritten Band der Geheimlehre, das Werk ››Esoterik‹‹, in einer Ausgabe von 1906. Der vierte und letzte Band stellte sich als ein Index-Verzeichnis dar. (Vgl. Blavatsky 1995.)

Steiner.[317] Besant verfasste eine Rezension zur ›Geheimlehre‹ von H. P. Blavatsky und vertrat die Theosophische Gesellschaft bereits 1883 am Weltparlament der Religionen in Chicago. Nach der Spaltung der Theosophischen Gesellschaft, an der Besant maßgeblich beteiligt war, wurde sie 1907 zur Präsidentin der Theosophischen Gesellschaft Adjar und verkündete daraufhin zusammen mit ihrem Mitarbeiter Charles Webster Leadbeater einen neuen theosophisch-hinduistischen Weltenführer, Jiddu Krishnamurti, gefunden zu haben. Dies schien der Anlass für Rudolf Steiner, der seinen Weg über den Atheismus zur Theosophie gefunden hatte, seine eigene Lehre der anthroposophischen Weltanschauung den Auffassungen der Theosophischen Gesellschaft Adjar konkurrierend gegenüber zu stellen.[318] In dem Steiner-Werk zur Mystik aus dem Jahr 1901, das sich in der Kubin-Bibliothek befindet, beschrieb der Autor der Mystik eine Verbindung mit gewissen Erkenntniskräften der Vergangenheit und die Möglichkeit der Wiedergeburt der Welt durch die Natur-, das heißt durch die Selbsterkenntnis, zu. In dem Vorwort zu einer späteren Neuauflage (1923) berichtete Steiner, dass die Mystiker, welche er in der Schrift behandle, als letzte Ausläufer einer Denkart und Seelenstimmung angesehen werden können, die vor dem Hintergrund der damaligen Naturforschung bereits nahezu verschwunden sei. Kubins Auseinandersetzung mit den Gedanken von Rudolf Steiner ist als ein konkreter Hinweis darauf zu werten, dass Kubin die Vorstellung von einer kulturellen Diskontinuität bereits sehr früh aufgenommen haben könnte.

Abseits der literarischen Hinweise auf esoterische Interessen, dient der Briefwechsel als aufschlussreiche Publikation im Hinblick auf die Verbindung von esoterischen Theorien und nationalsozialistischem Gedankengut. In Anbetracht künftiger Untersuchungen hinsichtlich Kubins Verhältnis zu nationalsozialistischen Tendenzen muss seine langjährige Freundschaft zu Fritz von Herzmanovsky-Orlando als einem Parteimitglied der NSDAP ab 1932, sowie dessen fragwürdige Einschätzung völkisch-esoterischer Geheimbündlereien Erwähnung finden. Herzmanovsky-Orlando schilderte im Rahmen der Briefkorrespondenz mit Kubin: „Der Lanz-Liebenfels ist sehr interessant, ein bisserl meschugge – aber der Kern stimmt! Ganz die Meinung unsrer Wiener Makartmadeln (-

[317] Die Kubin-Bibliothek beherbergt ››Esoterik. Nachgelassene Schriften‹‹ (1906) von Helena Petrovna Blavatsky, ››Die Geburt und Entwicklung der Seele. Eine theosophische Studie‹‹ (1898) von Annie Besant, sowie von derselben Autorin ››Die Zukunft, die unser erwartet‹‹ (1897) und ››Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zu modernen Weltanschauungen‹‹ (1901) von Rudolf Steiner.
[318] Eine Auflösung der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft Adjar, welche von Rudolf Steiner geleitet worden war, erfolgte um 1913.

so da hast´ a Wort!)…“[319]. Ob auch dieser Autor, wie jene des Mystischen, von Kubin an Herzmanovsky-Orlando empfohlen wurde, geht aus dem Briefwechsel nicht hervor.[320] Kubins Kenntnis der Theorien von Jörg Georg Lanz von Liebenfels, eigentlich Adolf Joseph Lanz, kann demgegenüber eindeutig festgestellt werden. Die Bibliothek des Künstlers beherbergt die Schrift ››Theozoologie oder Die Kunde von den Sodoms-Afflingen und dem Götter-Elektron. Eine Einführung in die älteste und neueste Weltanschauung und eine Rechtfertigung des Fürstentums und des Adels‹‹ (1905). Darin finden sich sowohl diverse Randanstreichungen wie auch der Eigentümervermerk „Alfred Kubin/Wernstein a. Inn/Ober Österreich“, der den eindeutig den Künstler als Leser ausweist. Es war die österreichische Hauptstadt Wien, in der Jörg Lanz von Liebenfels, ›Der Mann, der Hitler die Ideen gab‹[321], im Jahr 1907 den neuen Templerorden begründete. Diesem völkisch-esoterischen Bund mit rassentheoretischem Hintergrund gehörten neben Herzmanovsky-Orlando auch August Strindberg, Karl Kraus und der Münchner Maler Karl Wilhelm Diefenbach an. Insbesondere zumal das Esoterische in Zusammenhang mit einem Ideologieverdacht kritisch beleuchtet werden sollte, bieten sich einem Forschungsansatz zu nationalsozialistischem Gedankengut bei Alfred Kubin vielfältige Ansatzpunkte an den esoterischen Interessen des Künstlers. Kubins Bibliothek in Zwickledt liefert auch in diesem Zusammenhang tiefe Einblicke. Insofern steht fest, dass Kubins Beschäftigung mit der Natur der Seele auf vielfältige Weise stattfand. Beispielsweise interessierte er sich für die Differenzen im Seelischen auf Grund biologischer Anlagen.[322] Das Vorhandensein von Rassentheorien in der

---

[319] FHO an Kubin, am 16. 04. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 48. Am folgenden Tag antwortet Kubin in einem kurzen Brief, der einzige Bezug auf Herzmanovsky-Orlandos Feststellung: „Für diesmal muß ich schließen denn mein Gast, der Dich grüßen läßt, drängt sehr. – Ich wüßte so manches was Dich sehr spannen würde. `Makartmaderl!´ ausgezeichnet.“ (Kubin an FHO, am 17. 04. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 49.)

[320] Das Verhältnis von FHO und Kubin zu Lanz von Liebenfels wurde noch keiner eingehenderen Betrachtung unterzogen. (Vgl. Hoerschelmann 1995, S. 38.)

[321] Vgl. Daim 1991.

[322] Die Kubin-Bibliothek in Zwickledt beherbergt eine Ausgabe der Publikation ››Die Seele des Orients. Grundzüge einer Psychologie des orientalischen Menschen‹‹ (1916) von Willy Haas und ››Rasse und Seele. Eine Einführung in die Gegenwart‹‹ (1926) von Ludwig Ferdinand Clauss. Von Hans Prinzhorn, der dem Nationalsozialistischen Regime im 3. Reich bedenklich nahe stand, finden sich die Schriften ››Persönlichkeitspsychologie. Entwurf einer biozentrischen Wirklichkeitslehre vom Menschen‹‹ (1932) und ››Gemeinschaft und Führertum. Ansatz zu einer biozentrischen Gemeinschaftstheorie‹‹ (1932) in der Kubin-Bibliothek. Des Weiteren in Zwickledt vorhanden ist das Werk ››Die Rassenschönheit des Weibes‹‹ (1903) von Karl Heinrich Stratz, sowie von Rudolf von Delius ››Deutschlands geistige Weltmachtstellung‹‹ (1915), ››Rassenkunde des deutschen Volkes‹‹ (1926) und ››Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes‹‹ (1926) von Hans Friedrich Karl Guenther und ››Wie es kam. Psychologie des Dritten Reiches‹‹ (1946) von Rudolf Brunngraber. Außerdem besaß Kubin die Publikation ››Theozoologie oder Die Kunde von den

Literatur der Kubin´schen Bibliothek muss in Zusammenhang mit vorliegender Studie Erwähnung finden, da esoterische Gehalte selbst Rassenlehren beinhalten können, sowie um dem bislang weithin unbetretenen Forschungsfeld „Alfred Kubin und nationalsozialistisches Gedankengut" einen konkreten Anknüpfungspunkt aufzuzeigen.[323]

PARIS

War der am Esoterischen interessierte Kubin vom mystischen Treiben in der österreichischen Hauptstadt weniger begeistert, so orientierte er sich vielmehr an den innovativen Gedanken der französischen Kunst, die sich recht intensiv an esoterischen Impulsen inspirierte. Im Jahr 1909 schrieb er trotz seiner Mitgliedschaft beim Blauen Reiter in den Folgejahren an seinen Brieffreund Herzmanovsky-Orlando: „...ich bin ein wenig münchensatt. – Jetzt lebe ich nur noch für Wernstein – Paris."[324] Nicht die Großstadt an sich war es, die Kubin reizte: „Mich, der nun ganz Landmensch geworden war, zermürbte jeder ungewohnte Stadtaufenthalt sehr bald. Daher merkte ich bei einer 1914 nach Paris unternommenen Reise leider schon am ersten Tag, daß meine Nerven dem wütenden Wechsel von Sinneseindrücken nicht mehr ganz gut standhielten; ich war ängstlich, niedergeschlagen, erregt, und der ganze Aufenthalt wäre wohl verdorben gewesen, wenn nicht ein dortiger Freund als rettender Engel sich meiner mühevoll angenommen und so zur Wiederherstellung meines Gleichgewichts beigetragen hätte."[325] Der rettende Engel war vermutlich James Ensor, den Kubin laut Literatur im selben Jahr besucht hatte.[326] Womöglich sah sich Alfred Kubin in seiner Ablehnung des städtischen Aufenthalts durch die Auseinandersetzung mit dem Taoismus inspiriert, die

Sodoms-Afflingen und dem Götter-Elektron. Eine Einführung in die älteste und neueste Weltanschauung und eine Rechtfertigung des Fürstentums und des Adels‹‹ (1905) von Jörg Georg Lanz von Liebenfels. Darüber hinaus soll erwähnt werden, dass Kubin nicht ausschließlich an einer Differenzierung der menschlichen Rassen gelegen war, sondern ihn insbesondere Fragestellungen um biologische Gegebenheiten in Hinblick auf seelische Anlagen interessierten; beispielsweise bezeichnete er in Reaktion auf wissenschaftliche Erkenntnisse den Bovist auf Grund seines Gehalts an Harnstoff als „Seelending". (Kubin an FHO, am 11. 09. 1915, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 125.)

323 Schon Antonia Hoerschelmann gab einen Hinweis auf das offene Forschungsfeld „Alfred Kubin und der Nationalsozialismus". (Vgl. Hoerschelmann 1995, S. 38.)

324 Kubin an FHO, am 13. 02. 1908, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 13.

325 Kubin 1926, S. 48.

326 Mit zunehmendem Alter äußerte sich Kubins kritische, beinahe negative Haltung gegenüber den Großstädten in einer generellen Reiseunlust, die ihn in den 1940ern dennoch jährlich in den Böhmerwald finden ließ.

er insbesondere zwischen 1910 und 1920 betrieben hatte. Im taoistischen Bi Gu des Qí Gong, einer chinesischen Yogi-Technik sich vom Licht zu ernähren, heißt es, die Qí-Felder würden von der dichten Masse der Großstadt gebündelt und erscheinen demnach chaotisch und unruhig. In der Ruhe der Natur dagegen fließe das Qí und könne vom Menschen leichter wahrgenommen werden. Der Grund, warum Kubin dennoch maßgeblich an der Metropole Paris interessiert war, scheint in der Tatsache begründet, dass die französische Hauptstadt den Ruf eines pulsierenden und elektrisierenden, geistigen Zentrums innehatte. Angekurbelt durch die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, war Paris auf dem Gebiet der Elektrizität nicht nur technisch sehr ambitioniert, der abstrakte Kubismus Delaunays arbeitete mit dem Licht als einer universalen Sprache. Einen Hinweis auf die Annahme, Kubin könnte Paris aus einem Interesse an Elektrizität als einer geladenen Energieform dermaßen geschätzt haben, liefert ein Blick auf seine Illustrationstätigkeit.[327] Kubin beschäftigte sich etwa zur gleichen Zeit, als er Paris im Jahr 1914 zum zweiten Mal besuchte, mit den Illustrationen zu Paul Scheerbarts Roman ›Lesabendio. Ein Asteroidenroman‹, dessen Werk die Themen Elektrizität, Magnetismus und Kraftfelder als zentrale Sujets behandelt, wo er „die eigentlichen Farbenkünstler“ sehen wollte.[328] Diese waren für Kubin die Künstler der Schule von Barbizon, namentlich erwähnte er in vorliegender Reihenfolge Jean-Baptiste Camille Corot, Narcisso Virgilio Diaz de la Peña, Charles-François Daubigny und Théodore Rousseau, in ihrer luftigen und feinen Art des Malens. Begeistert schilderte Kubin ebenso von der Kunst der Impressionisten, die jedoch nicht sein „eigentliches Geheimfach“ versinnbildlichen würden. So konnte er nicht umhin, den betagten Odilon Redon, der einflussreichen esoterischen Persönlichkeiten sehr nahe stand, in seinem Atelier zu besuchen. Redon wurde von dem Okkultisten und Mitglied des Ordo Templi Orientis Joris-Karl Huysman in die Pariser Société eingeführt, der Redons Zeichnungen in seinem symbolistischen Roman ›A Rebours‹ als im Delirium erschaffene Malerei bezeichnete, welche die Pforten zu einer außergewöhnlichen Phantastik eröffnen würde.[329] In Abgrenzung zu den symbolistischen Zeichnungen des

---

327 Bei Langenscheidt wird Elektrizität angeführt als „Sammelbezeichnung für alle Erscheinungen im Zusammenhang mit bewegten und ruhenden Ladungen“, sowie zweitens als „Energieform, die durch Ladungsunterschiede und Ladungsübertragung erzeugt wird“.

328 Vgl. Kubin 1911b, S. 172 - 185. Kubin gab sich in der Biographie gänzlich schweigsam über die künstlerischen Kontakte vor Ort. In den autobiographischen Erläuterungen, die Kubin Zusammen mit seiner Sansara-Mappe von 1911 veröffentlichte, schilderte er den Besuch mit seiner Frau in Paris.

329 Vgl. Hofstätter 2000b, S. 13. Die literarische Symbolisten-Bewegung im Paris des 19. Jahrhunderts war ein gleichsam unsichtbares Band zwischen Persönlichkeiten wie Charles

Frühwerks, ein Bruch kündigte sich ab 1904 an als er „sogar einen gewissen Ekel"[330] vor ihnen empfand, war Kubin auf der Suche nach einer neuen Ausdrucksmöglichkeit. Koloman Moser hatte ihm 1905 eine neue Technik gezeigt, bei der schillernde Farbeffekte durch mit Kleister vermischten Aquarellfarben zustande gekommen seien. Nachdem jedoch der erste Schaffensrausch verflogen war hätte er auf die Effekte des Kleisters verzichtet und zur reinen Tempera gegriffen, sich nun wohlweislich als reiner Maler fühlend, wenn auch von einer gewissen Zerrissenheit geplagt, wie Kubin im Nachhinein betonte. Nachdem er sich durch den Paris-Besuch neuen Mut geholt hatte, erschienen ihm die Arbeiten technisch nun auch besser.[331] Zurück in München hatte er schließlich auch keine Angst mehr vor Pinsel und Farbe: „Konsequent lehnte ich nun jede Erinnerung an die gegebene organisierte Natur ab und formte aus Schleier- und Strahlenbündeln, aus kristall- oder muschelartigen Fragmenten.."[332] Die unwirklichen Landschaften, die Kubin zu malen begann, als er von seinem ersten Paris-Besuch zurückkam, stellen für Urban „eine imaginäre Verbindung zwischen den Noirs Odilon Redons und den mikroskopischen, abstrakten Bildern Wassily Kandinskys"[333] dar. Ein Jahr später kam Kubin durch Alexej von Jawlensky mit dem Benediktinerpater Willibrord Verkade in Kontakt und wurde mit der Kunst Gauguins und der Nabis vertraut.[334] Verkade, der sich mit theosophischen Gedanken beschäftigt hatte, sollte

---

Baudelaire, Victor Hugo, Emile Zola, Stéphane Mallarmé und dem sich etwas im Abseits verstehenden Odilon Redon, der unter anderem Seurat und Gauguin sehr schätzte. Rops, Redon, Gauguin, Munch und Whistler waren häufig bei Mallarmé im Rahmen der Dienstagabende geladen und bringen einmal mehr die enge Verbindung zwischen symbolistischer Malerei und Literatur an Licht. (Vgl. Lacambre 1976, S. 22.) Ob im Rahmen der Bekanntschaft mit Odilon Redon ist nicht bekannt, gesichert ist jedoch, dass Alfred Kubin Emile Zola las und Charles Baudelaire sowie Edgar Allen Poe als Geistesverwandte ansah. Über die Künstler Dauthendey, Munch und Strindberg stand Kubin in einer nur indirekten Verbindung zu Mallarmé. Er illustrierte das Werk ›Der Bauch von Paris‹ von Emile Zola und in den Jahren 1909 bis 1911 ein sechsbändiges Werk von E. A. Poe, ein Autor der wiederum von Baudelaire hoch geschätzt wie auch übersetzt wurde. (Vgl. Kubin 1926, S. 43.)

330 Kubin 1911b, S. 172.

331 Vgl. Ebd., S. 172 - 184.

332 Ebd., S. 181.

333 Urban 2003, S. 43. Wittlich betonte den starken Einfluss des künstlerischen Ausdrucks der Schule von Barbizon auf Kubins Schaffen dieser Periode. Die Gruppe französischer Landschaftsmaler, die sich im Wald von Fontainebleau zusammengefunden hatte, verfolgte zugunsten eines unmittelbaren Zugangs zur Natur bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Ablehnung der akademischen Lehre sowie die Zurückweisung einer einheitlichen Ästhetik. Diese kunsttheoretischen wie lebenspraktischen Elemente dürften als wesentliche Anziehungspunkte auf Kubin gewirkt haben. Den Rückzug in die Natur trat Kubin selbst noch im gleichen Jahr an. Er übersiedelte von der bayrischen Hauptstadt in das auf der oberösterreichischen Seite des Inn gelegene Dörfchen Zwickledt.

334 Kubin besaß Druckgraphiken von Paul Gauguin. Willibrord Verkade war über Paul Sérusier zur Künstlergruppe der Nabis gestoßen und mit theosophischen Gedanken in Berührung gekommen. Der Benediktinerpater und Freund Gauguins wandte sich in den 1890er Jahren dem Katholizismus

Alfred Kubin zum Förderer werden. Er ging in der Absicht, den Zeichner auf den Geschmack der Malerei zu bringen. Kubin schilderte in der autobiographischen Studie 1911, dass ihm Verkade „Studien von Denis, Bonnard, Serusier, Filiger und anderer, dem Kreise Angehöriger nach Zwickledt“ gesandt habe.[335] „So kam ich in dieses mir eigentlich fremde Fahrwasser und unterwarf mich willig der Suggestion…“[336], beschrieb er den Einfluss in seiner Autobiographie von 1926. „Aller Formen- und Farbenexperimente war ich überdrüssig und griff nun zu dem vollkommensten Gegensatz meiner Arbeitsweise, indem ich mich an die flächige und harmonische Kompositionsweise der jungen französischen und deutschen Künstler hielt, die von Gauguin ihren Ausgang genommen hat.“[337] Im Jahr 1907 entstanden einige Temperagemälde Kubins unter dem genannten Einfluss. Die künstlerischen Impulse aus der französischen Hauptstadt haben über eine kurze Schaffensperiode hinweg konkret sichtbare Spuren im Werk des Künstlers hinterlassen. Es scheint, als nutzte Kubin diese malerische Phase als Bestätigung für eine Rückkehr zu dem angestammten Metier des Zeichners, denn nicht viel später begann er von Klee inspirierte Zeichnungen mit überlängten Formen zu kreieren.[338] Der polare Wandel in den Gestaltungsprinzipien erhält in Bezug auf Kubins esoterische Kenntnisse der polar ausschlagenden Extreme des Rhythmus der Welt einen gewichtigen Stellenwert, ist jedoch ebenso als Manifestation einer künstlerischen Selbstsuche und deren Stilisierung durch den Künstler zu deuten.

PRAG

In seiner Autobiographie schilderte Kubin einen „modernen Kreis“, der sich um „die später so berühmt gewordenen Franz Kafka und Franz Werfel“[339] arrangierte. Es war im Jahr 1911, als Kubin mit Franz Kafka bekannt wurde. Von einem Briefwechsel zwischen den Künstlerpersönlichkeiten zeugt heute nur mehr eine Postkarte von 1914,

und der Beuroner Kunstschule zu, mit deren strengen Regeln er sich jedoch nicht recht anzufreunden vermochte und daher stets eng mit den Nabis verbunden blieb.

335 Kubin 1911b, S. 181.

336 Vgl. Kubin 1926, S. 38

337 Kubin 1911b, S. 181.

338 Kubin kehrte der malerischen Phase sehr bald wieder den Rücken zu, obwohl er den Griff zur Farbe nicht gänzlich unterließ und sie in dienender Funktion, für ein intensiveres Erlebnis der Tuschefederzeichnungen, einsetzte.

339 Kubin 1926, S. 48.

welche Kafkas Wertschätzung für Kubins Werk ausdrückt. Auf Max Brod und Franz Werfel durch den Kreis der Prager Literaten aufmerksam geworden, verband ihn mit letzterem eine unregelmäßige Korrespondenz und gemeinsame Arbeit über viele Jahre hinweg.[340] Der Autor von ›Kleines Lehrbuch der Weißen Magie‹ Herbert Fritsche, mit dem Kubin in Briefkontakt gestanden war, verfasste ›August Strindberg, Gustav Meyrink, Kurt Aram – drei magische Dichter und Deuter‹ ein Werk über homöopathische Heilkunst, über Paracelsus und die Tierseele, das 1935 in Prag publiziert wurde.[341] Mit Kurt Aram verband Kubin eine persönliche Bekanntschaft, sowie sich der Künstler auch für Arams Schriften interessierte. Kubin besaß das eingangs zitierte ›Magie und Zauberei in der alten Welt‹ von 1927, folglich kannte er Arams Vorstellung von einem vierten, synthetischen Weltbild.[342] Der in Prag geborene Gustav Meyrink war ein Mitglied der theosophischen Loge „Zum blauen Stern“, in der man sich, so Hoerschelmann, mit „Mystik, Metaphysik, Theosophie und den sogenannten Geheimwissenschaften“[343] beschäftigte. 1904 übernahm er in Wien die Redaktion der Zeitschrift ›Simplicissimus‹.[344] Eine erste große Zusammenarbeit von Kubin und Meyrink realisierte sich in dem von Meyrink geschriebenen und von Kubin illustrierten Roman ›Der Golem‹. Bereits nach der Lektüre der ersten Kapitel des Manuskripts machte sich Kubin ans Werk einige Illustrationen zu schaffen, nach Verzögerung durch Meyrink – ›Der Golem‹ erschien schließlich erstmals 1915 – zog Kubin die ersten fertig gestellten Blätter jedoch für seinen eigenes Erstlingswerk ›Die andere Seite‹ (1908) heran.[345] Zu jener Zeit, als Kubin den Golem von Meyrink gelesen hatte, waren dessen Strukturen noch weitgehend phantastisch angelegt. Erst später kamen die mystisch okkulten Züge zu ihrer vollen Ausprägung und verliehen dem

340 Vgl. Raabe 1957, S. 209.

341 Für Fritsche zählte der „Dichter des Magischen und okkulte Kenner und Könner“ Gustav Meyrink, wie auch der in seinem Kleinen Lehrbuch der Weißen Magie zitierte Alfred Kubin zu den Vertretern der hohen Magie, wohingegen er deutsche Okkultisten in der Regel als parapsychologisch oder spiritistisch interessiert auswies. (Vgl. Roesermueller 1962, S. 10.) Diese Unterscheidung rührt von einer Zäsur zwischen wahrem Wissen und anlässlich einer Abwendung vom damaligen Status Quo der Gesellschaft instrumentalisiertem Wissen.

342 Vgl. Raabe 1957, S. 204.

343 Hoerschelmann 1995, S. 38.

344 Für die Zeitschrift ›Simplicissimus‹ war auch Richard Teschner tätig, der mit Hilfe seines Puppentheater um ein universales Theatererlebnis bemüht war und den Aufwand nicht scheute, die Aufführungen zusammen mit Chemikern mit Blitzlichteffekten auszustatten und durch die sphärischen Klänge selbstgebauter Instrumente zu untermalen. (Vgl. Hoerschelmann 1995, S. 39.)

345 Kubin arbeitete nach einer inspirierenden Balkan-Reise mit Fritz Herzmanovsky-Orlando weitere vier Wochen um dem geschriebenen Werk trotz der Verwendung der Blätter, die ursprünglich für den Golem gedacht waren, die restlichen Illustrationen zur Seite zu stellen. (Vgl. Oberchristl 2010, S. 122.)

Roman seinen Hang zum Mystizismus.[346] Wenn nicht über den frühen Golem-Entwurf, so kann ein Interesse Kubins am Esoterischen bei Gustav Meyrink nichtsdestoweniger gezeigt werden, da sich in der Bibliothek von Kubin zahlreiche Schriften des Prager Schriftstellers – mit der Ausnahme ›Golem‹ – erhalten sind. Außerdem standen die beiden Persönlichkeiten dank eines regen Briefwechsels bis ins Jahr 1930 und mehrerer Besuche Kubins bei Meyrink am Starnberger See in Verbindung. 1927 trat Meyrink zum Mahayana-Buddhismus über und schrieb zahlreiche Geschichten die später in einer Gesamtausgabe veröffentlicht wurden.[347] Zeigte Meyrink im ›Golem‹ einen kabbalistischen Ansatzpunkt auf, so verwies er im ›Grünen Gesicht‹ auf den yogistischen. Der ›Weiße Dominikaner‹ war demgegenüber der taoistischen Lehre gewidmet und ›Der Engel vom westlichen Fenster‹ stellte einen durchwegs alchemistischen Roman dar. Über eine synkretistische Weltanschauung im Sinne Meyrinks urteilte Freund, der sich mit phantastischer Literatur im Umkreis Kubins auseinandergesetzt hat: „Die okkultistischen Rettungsversuche des autonomen Individuums kompensieren die tatsächliche Entfremdung unter zunehmendem, kollektivem Druck.“[348] Meyrink, dessen Romane zumeist mit einem trivialen Erzählschema verbunden waren, mystifizierte den Phantastischen Roman zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem Konglomerat okkulter Geheimlehren und kann dementsprechend als synkretistische Syntheseleistung aufgefasst werden.[349] Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich eine Verbindung Alfred Kubins zur böhmischen Großstadt des Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn nicht nur auf Grund der Ergiebigkeit eines kulturellen Austausches zwischen verschiedenen Nationalitäten nachweisen lässt, sondern dass sich diese insbesondere in der gemeinsamen Affinität zum Okkulten begründet. Kubins Vorliebe für die Mystik des Böhmerwalds ist bekannt, ähnlich mystisch belegt ist auch die Stadt Prag, deren mittelalterliche und

---

346 Vgl. Freund 1995, S. 63.

347 Im Hinblick auf die Lektüre Meyrinks schrieb Kubin an Herzmanovsky-Orlando: „Meyrink im Grunde nur `Simplicissimus´!!!!?“ (Kubin an FHO, am 08. 02. 1910, in: Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 46.) Einige Novellen Meyrinks, welche zum Teil im Simplicissimus veröffentlicht wurden und zum anderen in ›Eines deutschen Spießers Wunderhorn‹ von 1913 publiziert wurden, die einen thematischen Überblick über die Interessen Meyrinks geben, sollen auf Grund des thematischen Zusammenhangs mit vorliegender Studie im Folgenden genannt werden: ›Das Zauberdiagramm‹, ›Das Haus zur letzten Latern 2 – Das Zauberdiagramm‹ (über die ›Erweckung okkulter Fähigkeiten durch Willensdeutung und gewisse Gifte‹), ›Wie ich in Prag Gold machen wollte‹, ›Alchemie oder Unerforschlichkeit‹, ›Dämonenfang in Tibet‹, ›Die Weisheit des Brahmanen‹, ›Der Buddha ist meine Zuflucht‹, ›Tantrikyoga‹, ›Telephonverbindung mit dem Traumland‹, ›Fakire‹, ›Haschisch und Hellsehen‹, ›Magie im Tiefschlaf‹, ›Der Lotse‹.

348 Freund 1995, S. 64.

349 Vgl. Ebd., S. 64.

sagenumwobene Judenstadt um 1900 einer Resozialisierung, das heißt der Auflösung, unterzogen wurde und mit Sicherheit Kubins Aufmerksamkeit erreicht hat. Die esoterischen Impulse aus dem Prager Umkreis haben wahrscheinlich nicht in demselben Maße auf den Künstler gewirkt, wie derartige Inspiration aus München und Paris. Dennoch wird im Hinblick auf Kubins soziokulturelle Einbettung und seine künstlerischen Kontakte eine angestrebte Synthese von Magie, Religion und Wissenschaft evident. In der Kenntnis des weltanschaulichen und von esoterischen Prinzipien geleiteten Hintergrundes des Künstlers, kann ein Niederschlag derartiger Anschauungen im Rahmen seines umfangreichen Gesamtwerks angenommen werden, zumal Kubin nicht müde wurde den Einfluss seiner Lebenserfahrung auf das künstlerische Werk zu betonen.

RESÜMEE

In dem Versuch die Welt in all ihren Facetten zu ergründen, kann in Leben und Werk von Alfred Kubin eine Kritik an der logisch-analytischen Erkenntnisorientierung der bis heute wirkenden materialistisch-szientistischen Weltanschauung festgestellt werden, die ihn zu einer Beschäftigung mit verschiedenen philosophischen Systemen und esoterischen Philosophien angeregt hatte ohne sich dabei von wissenschaftlichen Theorien abzuwenden, um zu Gunsten einer holistischen Weltanschauung alle Teilsysteme der Erkenntnis integrierbar zu machen. Besonders jene Syntheseleistungen, die versuchten zu einer ganzheitlichen Weltsicht beizutragen, konnten als Ziel der Hinwendung des Künstlers ausgemacht werden. In dem Wissen um sein Interesse an einer alle möglichen Aspekte miteinbeziehenden Erklärung der Welt kann seine fortwährende Suche nach der Lösung des Welträtsels in Anlehnung an die eingangs beschriebenen ethno-psychologischen Kategorisierungen von Frazer, Freud und Aram als eine Hoffnung auf die Synthese von magischer, mechanischer und metaphysischer Dimension beschrieben werden. Um Kubins Verbindungen zur Avantgarde der Klassischen Moderne trotz der unübersehbar herrschenden stilistischen Differenzen aufzuzeigen, war es wesentlich, herauszustellen, dass der Künstler insbesondere auf Grund seiner esoterischen Interessen umfangreiche Verbindungen zu den führenden und gleichermaßen vorwärtsstrebenden Künstlern der Zeit unterhalten hatte. Eine Beschäftigung mit esoterischen Prinzipien lässt sich bei Alfred Kubin bereits um die Jahrhundertwende feststellen und sollte zeitlebens anhalten, fand er sich am Ende seines Lebens doch dort noch wieder, wo er schon am Anfang stand, wie er selbst anhand eines Sufi-Zitates zum Ausdruck gebracht hatte.[350] Die soziokulturelle, wie künstlerische Einbettung Alfred Kubins wies enge Berührungspunkte zum Symbolismus auf, der esoterische Prinzipien sowohl an Hand abstrakter wie auch durch veristische Gestaltungsprinzipien zum Ausdruck bringen konnte. Insbesondere die taoistische Mystik, der Hinduismus und der Buddhismus prägten den „Seher" Alfred Kubin im Laufe seiner philosophischen Selbstfindung. Die Leitgedanken seiner Weltanschauung und seiner Kunsttheorie hatte er mitunter von esoterischen Prinzipien abgeleitet; sie

[350] „Wer dürfte, daß er Ihn verstände, sagen?
Wer Ihn begriff, verlor ja den Verstand.
Zu Ende geht es bald mit meinen Tagen
Und ich steh noch, wo ich am Anfang stand!
(Spruch eines Weisen der Sufi.)" (Vgl. Kubin 1939c, S. 208.)

lassen sich etwa in seiner Annahme vom „Chaos“ und dem „Selbst“, sowie in den künstlerischen Kriterien von „Rhythmus und Konstruktion“ ablesen. Kubin verfolgte das Prinzip einer schöpferischen Indifferenz, er sah sich – in seiner Rolle als verbindende Dominante - mit der lebendigen Ganzheit des Kosmos verbunden. Dementsprechend fungierte er an Hand des unbewusst ablaufenden Schaffensprozesses als ein Medium für den Fluss des Seelischen. Im Alltag des Lebens bestrebt, das vollkommene Gleichgewicht zu erlangen, das sich in seinem Werk erst sukzessive und mit gereiftem Alter einstellen sollte, integrierte er das Prinzip des ewigen, die Einheit alles Lebendigen durchziehenden Rhythmus in sein Lebens- und Schaffenskonzept. Der kulturpessimistische Blick auf die Gesellschaft, den Kubin von den großen Décadence-Philosophen übernommen hatte, spiegelte die Erwartung des endgültigen Verfalls, sich selbst an der Schwelle sehend, in einem Übergang befindlich. Der Kunsthistoriker Otto Benesch bezeichnete Kubin als einen Charakter, „der aus dem Dunkel einen Ausweg sucht und ihn in einem inneren Licht findet, zumeist zu einem Zeitpunkt, zu dem er es am wenigsten erhofft.“[351] Die Dekadenz um 1900 wirft die Ambivalenz konträrer Empfindungen eines durch Aufklärung befreiten Individuums auf, das die Abhängigkeit zur umgebenden Umwelt sodann schmerzlich empfinden musste.[352] Die Vorahnung des geistigen und körperlichen Verfalls steht als eine unerlässliche Voraussetzung für das eigene künstlerische Wachstum ebenso mit modernistischen Bestrebungen in Verbindung. Kubin ist demnach als „Typ des Dekadenten“[353] einzustufen, wie Wittlich in diesem Zusammenhang hervorhob: „Während sich der spätere Avantgardist an die Ausarbeitung dieser historischen Erkenntnis macht und sie mit neuen Utopien schmückt, musste der Dekadente am Ende des 19. Jahrhunderts erst seine Intuition durchleiden.“[354] Oftmals betonte Kubin, dass er nicht dem Fortschritt anhänge, sondern der Vergangenheit verhaftet sei, dass er Gegenbilder zur Wirklichkeit schaffe. In diesem

---

351 Otto Benesch, zitiert nach Hoerschelmann 1995, S. 41.
352 Vgl. Wittlich 2003, S. 76.
353 Ebd., S. 77. Kubin studierte bis in die 1920er Jahre Literatur zu dem dekadenten Lebensgefühl, etwa ›Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung‹ (1895) von Oskar Panizza, ›Studien und Betrachtungen eines Pessimisten‹ (1902) von Paul Amand Challemel-Lacour, ›Die Kultur der Dekadenz‹ (1921) von Eckart Sydow, ›Die verfluchte Kultur. Gedanken über den Gegensatz von Leben und Geist‹ (1921) von Theodor Lessing, sowie ›Das tragische Lebensgefühl‹(1925) von Miguel de Unamuno, mit einer Bemerkung Kubins auf dem vorderen Vorsatz: „Unamuno/die gewaltigste Menschlich/keit, - die umfassendste/Bildung-“. Über Van Gogh formulierte er: „`Vincent van Gogh´ das ist unsre Zeit. Mit schweren Krankheitskrisen belastet, früh vergehend, wahrhaft ein Märtyrer der Kunst. In den Bildern glaubte ich oft ein Stück wirklichen Wahnsinns funkeln zu sehen. Mehr fast noch als die gemalten Bilder packte mich die unerhörte Kurzschrift der meisterlichen Zeichnungen.“ (Kubin 1931, S. 153.)
354 Wittlich 2003, S. 77.

Sinne gestand Kubin, den schaffenden Zerstörern und Neuaufbauern lieber aus passiver Warte zuzusehen.[355] Diese Eigenpositionierung spricht für die Annahme, dass Kubin eher um eine persönliche Renovatio bemüht war, als ihm an einer gesamtgesellschaftlichen Veränderung in der Radikalität des avantgardistischen Kerns gelegen hätte. Dafür war er zu sehr mit seiner eigenen Geistesverfassung beschäftigt, war darum bemüht, die negativ und kulturpessimistischen Züge seines Charakters anhand philosophischer Lektüre zu beruhigen und damit eine Ausbalancierung seines ängstlich-nervösen Wesen zu erzielen, wie Wittlich es betonte. Indem Paul Klee im Rahmen einer Tagebuchnotiz einen Vergleich zwischen der Kunst von Alfred Kubin, Hermann Haller und seiner eigenen anstellte, drückte er diesen Punkt folgendermaßen aus: „Ein dritter Fall ist Kubin. Er floh diese Welt, weil er es physisch nicht mehr machen konnte. Er blieb halbwegs stecken, sehnte sich nach dem Kristallinischen, kam aber nicht los vom zähen Schlamm der Erscheinungswelt. Seine Kunst begreift diese Welt als Gift, den Zusammenbruch. Er ist weiter als Haller, der viertellebendige, er ist halblebendig, lebensvoll in der Destruktion.“[356] Stilistisch ist das Werk Alfred Kubins dem Wesen des dekadenten Künstlers verwandt, so hatte sich im Laufe seiner Selbstfindung herauskristallisiert, dass ihm die gegenständliche Graphik des 19. Jahrhunderts mehr zusagte, als die abstrakten Tendenzen des 20. Jahrhunderts. Für die Farbe konnte er sich trotz verschiedenster Techniken und gewisser Abstraktionsversuche nie so recht erwärmen.[357] Stets blieb er dem einfühlenden Raum der Gegenständlichkeit verhaftet, auch als zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Abstraktion in der Münchner Avantgarde immer wichtiger wurde und diese Ideen schließlich am Bauhaus ihre Fortsetzung fanden, blieb Kubin seinem angestammten Metier, der Gegenständlichkeit, verhaftet. Obwohl sich Kubin der stilistischen Bindung an die einfühlende Linie hingegeben hatte, unterhielt er bis in die 1930er Jahre hinein Verbindungen zur Avantgarde, noch 1932 stellte er am Bauhaus aus. Eine Untersuchung des Kubin´schen Werkes im Hinblick auf esoterische Anhaltspunkte bietet den wesentlichen Vorteil einer verständnisvollen Einordnung des Künstlers in die Landschaft der Kulturschaffenden am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Hinblick auf die Künstlergruppe des Blauen Reiter lässt sich herausstreichen, dass

---

[355] Vgl. Schröder 1985, S. 12 - 13.
[356] Schmied 1978b, S. 13 - 33.
[357] Peter Assmann betonte den außergewöhnlich hohen Grad der Abstraktion, den Alfred Kubin im internationalen Vergleich, in den Gemälden der wie mikroskopisch dargestellten Tiefseewesen aus den Jahren um 1906 an den Tag legte. (Vgl. Assmann P. 1995a, S. 188.)

Kubin vielmehr aus dem Anlass ähnlicher weltanschaulicher Gedanken als ein Mitglied der Gruppe fungierte, denn auf Grund stilistischer oder technischer Beweggründe. Einmal mehr sind geistige Gemeinsamkeiten als verbindende Faktoren anzunehmen, da ein konkreter Nachweis des Esoterischen im künstlerischen Ausdruck Kubins ein schwieriges, da nicht völlig eindeutiges Unterfangen darstellt. Das zum Teil wahrscheinlich bewusst evozierte Bild des Magiers von Zwickledt, kann darüber hinaus als selbststilisierende Verankerung Kubins unter seinen phantastischen Vorbildern, etwa den Hexenmeistern Bosch, Goya oder Ensor, aufgefasst werden und unterstreicht die Tatsache, dass esoterische Absichten in seiner Kunst nicht von alleine, das heisst ohne das Wissen um Kubins esoterische Kenntnisse, assoziiert werden können. Eine gewisse Absicht des Künstlers, das Zweideutige zu forcieren sowie das Eindeutige zu verschleiern, muss hierbei Erwähnung finden. In diesem Sinne wirkte das Zwittrige und das Doppeldeutige des in der Phantastik angesiedelten Künstlers zu stark, um eine Manifestation des Esoterischen im Werk eindeutig herausstellen zu können. Die große Bandbreite symbolistischer Vorstellungen - die vorgestellten Welten wichen dabei erheblich voneinander ab oder relativierten sich sogar - spiegelte die Intensität, mit der eine höhere Wirklichkeit, eine verborgene, unsichtbare Welt hinter der offenkundigen Wirklichkeit erahnt, herbei gesehnt, bestätigt oder als für unwiderlegbar gehalten wurde.[358] Im Zusammenhang mit der Tendenz zu einer verinnerlichten Religiosität muss auf Grund des konstitutiven Charakters des jeweilig individuellen, weltanschaulichen Hintergrundes für symbolistisches Kunstschaffen auf das „Problem der Präsenz von Bedeutung“[359] hingewiesen werden. Friedrich Teja Bach vermerkte im Hinblick auf das plastische Werk Constantin Brancusis die Gefahr einer kunsthistorischen Überinterpretation: „Selbst dort, wo eine mythische Bedeutungsdimension angenommen werden kann, ist noch nicht gesagt, daß diese auch direkte Anregung beziehungsweise ursprüngliche oder alleinige Bedeutung der Skulptur ist.“[360] Es besteht die Gefahr, das Esoterische zu einem „allumfassenden Interpretationsschlüssel“[361] und zur Begrenzung seiner selbst werden zu lassen. Schon Freud musste in Bezug auf die Traumdeutung die Tatsache von Überdeutungen zugeben und verwies auf oft abweichende Gedankenverläufe und Wunschregungen.[362] Ein

358 Vgl. Hofstätter 1976, S. 13.
359 Bach 2004, S. 209.
360 Ebd., S. 215.
361 Ebd., S. 214.
362 Vgl. Freud 1961, S. 293.

Abrutschen in „Bedeutungskitsch“[363] ist möglich, wenn unter der Last der Interpretationen das ursprüngliche Gefühl unterzugehen droht und die semantische Dimension als totes Wissen den wahren, lebendigen Kern eines Kunstwerks verstellt. Im Zuge der Notwendigkeit historische wie kulturelle Werte in eine Interpretation miteinzubeziehen, warnt auch Wittlich davor etwas Wesentliches, „die tiefere Ausdrucksnotwendigkeit der künstlerischen Äußerung, ohne deren Authentizität das künstlerische Schaffen reines Lösen ideeller Rebusse wäre“[364], aus den Augen zu verlieren. Der Künstler Odilon Redon bestätigte, es sei „Tatsache, daß man nichts definieren, nichts begreifen, nichts begrenzen, nichts präzisieren darf, weil alles, was wirklich neu ist […] seine Bedeutung in sich selber trägt. […] Meine Zeichnungen […] versetzen uns, wie die Musik, in die doppelsinnige Welt des Unbestimmten.“[365] Gezeigt werden sollte im Rahmen der vorliegenden Arbeit, dass Alfred Kubin sowohl in seinem Schaffensprozess, seinen Arbeitsphasen und dem formalen Ausdruck seines Zeichenstils wie auch in der Themenwahl, von esoterischen Gehalten inspiriert wurde. Festgestellt werden musste, dass esoterische Prinzipien in seinem künstlerischen Ausdruck nicht eindeutig nachgewiesen werden konnten, obwohl sie sich umso intensiver im Leben des Künstlers, sowohl auf Grund seiner philosophischen Kenntnisse sowie an Hand seiner soziokulturellen Einbettung, nachgewiesen werden konnten. Tatsache ist, dass das Esoterische bisher nur am Rande in Zusammenhang mit Kubin erwähnt worden ist, obwohl der Künstler sich ganz eindeutig als esoterisch arbeitender Künstler positionierte. Im Hinblick auf die Frage nach der Intensität von Kubins Beschäftigung mit Esoterischem soll auf die Tatsache verwiesen werden, dass Kubins Anknüpfen an esoterische Prinzipien tiefer greift als ursprünglich vermutet.[366] Im Anhang der Arbeit findet sich ein Briefdokument von Alfred Kubin an Fritz Herzmanovsky-Orlando, in der Kubin seine Lektüreliste zu mystischen Autoren schilderte. In diesem Zusammenhang erklärte Kubin, er habe alles zum Thema Esoterik gelesen, was die Literatur dazu hergegeben hätte; eine bewusste Selbststilisierung Alfred Kubins als ein Künstler des Esoterischen kann und soll hier nicht

363 Bach 2004, S. 220.
364 Wittlich 2003, S. 76.
365 Odilon Redon, zitiert nach Hofstätter 2000b, S. 17.
366 Ein Forschungsausblick soll auf offene Fragen in Hinblick auf Das Esoterische bei Alfred Kubin andeuten. Einerseits könnten die Mappenwerke *Sansara* und *Masken*, sowie der Sammelband ›Von verschiedenen Ebenen‹ aufschlussreich sein. Zum anderen die Synthese von Bild und Schrift, der Japonismus im Hinblick auf die allgemeine Tendenz zum Primitivismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die expressionistische Bibelausgabe, sowie die Ansätze, die im Hinblick auf Kubin im Zusammenhang mit nationalsozialistischem Gedankengut angeführt wurden.

zurückgewiesen werden. Auch wenn eine Manifestation von esoterischen Prinzipien im Werk Alfred Kubins kein eindeutiges Unterfangen darstellen kann, ist es dennoch notwendig, seine synthetisch bestrebte Seite hervorzukehren, die Wissenschaftliches und Esoterisches verbindend, eine stets wandelbare, synkretistische Anschauung hervorbrachte, wodurch um die Verbindung des Künstlers zur Avantgarde, die sich nur bedingt auf Grund formaler Kategorien nachvollziehen lässt, erklärbar wird. Der Beleg einer esoterischen Prägung in der Kunst befreundeter Avantgardisten sollte im Hinblick auf gemeinsame künstlerische Tätigkeiten einen Wandel des rückwärtsgewandten Bildes des Magiers von Zwickledt zur Folge haben und die Modernität des Künstlers neu hervorheben. Einige Zeitgenossen schienen noch sensibler auf Kubins esoterische Bestrebungen reagiert zu haben, da eine Kenntnis des esoterisch Bewanderten als Voraussetzung scheint, um eine esoterische Dimension im künstlerischen Werken als gegeben annehmen zu können. Franz Ettig hatte in der Zeitschrift für Magie als Kulturproblem und Weltanschauung ›Hain der Isis‹ im Jahr 1931 etwa noch einen Beitrag über ›Die Astraldämonie Alfred Kubins‹ verfasst.[367] Die Nachtseiten einer Hinwendung zu esoterischen Gedanken sollen als ein Ausblick für zukünftige Forschungen Erwähnung finden, die sich dem relativ unbetretenen Forschungsfeld „Alfred Kubin und nationalsozialistisches Gedankengut" widmen wollen. Da eine Theorie der Wurzelrassen, wie von Blavatsky und auch Steiner propagiert, stark auf die deutsche Geistesgeschichte gewirkt hatte, kann ein indirekter Zusammenhang zwischen einigen von Kubin gelesenen Autoren und der nationalsozialistischen Ideologie hergestellt werden und bietet zukünftigen Forschungen, die den Künstler Kubin und seine Einbettung im Dritten Reich behandeln, einen konkreten Forschungsansatz. Abschließend sei noch auf jene Themen in seinem Werk verwiesen, die zwar quantitativ bestechen, jedoch eher eine Außenseiterrolle in der Rezeption seines Œuvres fristen. Kubins Hinwendung zu indischen, chinesischen und japanischen Motiven ist vor allem in Zusammenhang mit seiner synthetischen Wissbegierde und weniger im Hinblick auf ein primitivistisches Interesse an einer ursprünglichen Geistesverfasstheit zu verstehen. In seiner Beschäftigung mit esoterischen Prinzipien fand eine umfassende Aneignung von erst nach und nach für den europäischen Sprachgebrauch zugänglich gemachtem Wissen, aus verschiedenen Religionen der Welt statt. Dieser Rückgriff auf das Esoterische war für einen modernen Künstler der Zeit nicht unüblich und zeigt den

---

[367] Vgl. Ettig 1931, S. 52 – 57, S. 69 - 73; Vgl. Raabe 1957, S. 237.

Einfluss jener populären Strömung, die um 1900 zu einer vielfältigen Beschäftigung mit dem Übersinnlichen und der anderen Seite der Vernunft beigetragen hatte. Kubins erkenntnistheoretisches Interesse sicherte ihm Kenntnisse in den unterschiedlichsten Bereichen, es sollte vor allem die Philosophie und der „Hang ins Mystische“[368] sein, wie Salomo Friedlaender betonte, die seine Weltsicht und seine Kunsttheorie erheblich beeinflussten. Als ein nach Erkenntnis strebender Künstler war er stets auf der Suche nach einer holistischen und eindeutigen Erklärung der sich als mannigfaltig präsentierenden Welt. Die Logizität des Wirklichen konnte nicht ausreichen um seine Empfindungen zu erklären. In diesen Belangen konzentrierte er sich auf ältere Weisheiten, die durch religiöse Systeme sowohl esoterisch wie exoterisch tradiert wurden. Kubin nahm nicht etwa im Sinne einer revolutionären Absicht eines künstlerischen Neubeginns auf esoterische Konzepte Bezug, sondern nützte sie als Bausteine seiner persönlichen Weltanschauung. Die Mystik, die Kubin nach damaligem Wortgebrauch mit dem Esoterischen gleichsetzte, sei in jedem Individualfalle verschieden, so der Künstler, dennoch sei sie „in jedem *guten* Buche oder Bild mehr oder weniger verschleiert vorhanden.“[369]

---

[368] Friedlaender betont im Briefwechsel Kubins „Hang zur philosophischen Schwärmerei bis ins Mystische“. (Friedlaender an Kubin, am 07. 05. 1933, in: Friedlaender/Kubin 1986, S. 182.)
[369] Kubin an FHO, am 08. 02. 2010, Vgl. Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 43.

ANHANG

INVENTARLISTE ESOTERISCHER UND KONTEXTUELL RELEVANTER WERKE DER KUBIN-BIBLIOTHEK

Einen umfassenden Überblick über konkrete Interessen Alfred Kubins am Esoterischen gibt die folgende, unvollständige Inventarliste zu literarischen Beständen aus Bibliothek des Künstlers in Zwickledt. Thematisch wurde das Hauptaugenmerk auf Werke zur Theosophie, der Mystik, der Magie, der Alchemie, der Zahlenmagie, dem Holismus, dem Buddhismus, dem Taoismus, dem Hinduismus, dem Zoroastrismus, dem Christentum gelegt. In der Inventarliste zum Esoterischen werden auch Publikationen zum Jenseitsglauben und der Wiedergeburt, wie zu Graphologie und Dekadenz angeführt, wie ebenso Schriften zur Rassenkunde enthalten sind, die im Zusammenhang mit einem Interesse an esoterischen Theorien vor dem damaligen geschichtlichen Hintergrund eingehend beleuchtet werden müssen. Alle angegebenen Werke befinden sich im Nachlass der Kubin-Bibliothek in Zwickledt, Oberösterreich und werden nach dem Inventarverzeichnis von Alfred Marks, aufliegend im Landesmuseum Oberösterreich, zitiert. Die Inventar-Nummerierung von Marks findet sich in eckigen Klammern am Ende des bibliographischen Eintrags. Skizzen Alfred Kubins, welche sich in den zitierten Werken befinden, werden beim entsprechenden Werk angeführt.

Al Raschid, Omar Bey, Das hohe Ziel der Erkenntnis. Aranada upanishad. Deutsche Ausg. Hrsg. von Helene Böhlau Al Raschid Bey. München, 1912, 173S. [4950] (Zahlreiche Randanstreichungen Kubins im Text mit Bleistift.)

Aram, Kurt, Magie und Zauberei in der alten Welt. Berlin, 1927. [4992]

Baader, Franz von, Schriften Franz von Baaders. Aus der Reihe: Der Dom. Bücher der deutschen Mystik. Ausgew. und hrsg. von Max Pulver. Leipzig 1921, 366S. [5011]

Bachofen, Johann Jakob, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Mit vier Steindrucktafeln. Basel, 1859, 433S. [4939]

Bahnsen, Julius, Beiträge zur Charakterologie. Mit besonderer Berücksichtigung pädagogischer Fragen. Bd.1-2. Leipzig, 1867. [5015]

Bahnsen, Julius, Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt Princip und Einzelbewährung der Realdialektik. 2. Ausg., Bd.1-2. Leipzig, 1882. [5013]

(Auf dem Titelblatt von Bd. 1 oben Eigentümervermerk „Alfred Kubin, Wernstein Ob/Österr.".)

Bahnsen, Julius, Wie ich wurde, was ich ward. Nebst anderen Stücken aus dem Nachlass des Philosophen hrsg. von Rudolf Louis, München/Leipzig, 1905, 274S. [5016]

Balzac, Honoré de, Das Haus Claes. Übertragen von Adelheid von Sybel. München, 1913, 345S. [4573]

Balzac, Honoré de, Ursula Mirouet. Übertragen von Adelheid von Sybel. Karlsruhe/Leipzig, 1911, 340S. [4574]

Bernus, Alexander von, Anleitung zur Behandlung mit den spagyrischen Arzneimitteln des Laboratoriums Stift Neuburg. Mit einem Anhang: Goethe, Alchymie [sic!] und Mythos und einem Nachwort über theoretische und praktische Spagyrik (1928). [4578]

Besant, Annie, Die Zukunft, die unser erwartet. Autorische Übersetzung von Ludwig Deinhard, Leipzig 1897, 55S. [5160]

Besant, Annie, Die Geburt und Entwicklung der Seele. Eine theosophische Studie. Zwei Vorträge, welche Annie Besant in der Blavatsky-Lodge in London gehalten hat u. die bei der Theos. Publ. Society London im Druck erschienen sind, übers. nach der 2. engl. Aufl. von Ludwig Deinhard. Leipzig, 1898, 62S. [5000]

Betschard, Ildefons, Vorsehung und Weltvertrauen. Gedanken zu einer gläubigen Welterfassung. Salzburg, 1956, 47S. [4930]
(Zwei Randanstreichungen Kubins auf S.9.)

Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrifft Altes und Neues Testments, verteutscht durch Martin Luthern [..] kurtze zum Verstand des Textes dienende Anmerkungen und Erläuterungen [..] hinzugethan worden von M. Nicolaus Haas [...]. Leipzig, 1733, 686 u. 211S. [4926]

Blavatsky, Helena Petrovna, Esoterik. Nachgelassene Schriften. Aus dem Englischen der 1. Aufl. übersetzt von Robert Froebe. Leipzig, 1906, 96S. [5113]
(Auf dem Umschlag unten mit Bleistift Jahreszahl „1906", Schrift Kubins?)

Borel, Henri, Weisheit und Schönheit aus China. Aus dem Holländischen von Ernst Keller-Soden, Halle, 1898, 184S. [4988]

Bourget, Paul, Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller. Übersetzt aus dem Französischen von A. Köhler. Minden i. W., 1903, 278S. [5069]
(Randskizzen Kubins mit Bleistift auf den Seiten: S. 158: Mann von links, S. 159: Kopf eines Mannes mit ausgestrecktem Arm von rechts, S. 161: männlicher Akt, zwei Figurenskizzen, sitzender Mann von rechts.)

Buber, Martin, Drei Reden über das Judentum. Frankfurt am Main, 1911, 102S. [4938]

Buber, Martin, Die chassidischen Bücher. Hellerau, 1928, 717S. [4936]
(Auf dem Vorblatt vor dem Schmutztitel oben eigenhändige Widmung mit Tinte: „Meister Kubin von seinem größten Verehrer gewidmet/M. Dez. 29. K. A.“)

Buber, Martin, Dialogisches Leben. Gesammelte philosophische und pädagogische Schriften, Zürich, 1947, 459S. [5099]

Brunngraber, Rudolf, Wie es kam. Psychologie des Dritten Reiches. Wien, 1946, 54S. (Schriftenreihe „Neues Österreich“, 4.). [5177]
(Einige Randanstreichungen Kubins mit Bleistift und Rotstift im Text; auf dem Umschlag handschriftliche Bemerkung: „Ausgezeichnet!/XII.1946“ mit Bleistift, Schrift Hedwig Kubin?)

Challemel-Lacour, Paul Amand, Studien und Betrachtungen eines Pessimisten. Übersetzt von M. Blaustein. Vorwort von Josef Reinbach. Leipzig, 1902, 259S. [5112]
(Randanstreichungen einer Textstelle durch Kubin mit Bleistift auf S. 25.)

Clauss, Ludwig Ferdinand, Rasse und Seele. Eine Einführung in die Gegenwart. Mit 155 Abb. Im Text und 8 Taf. München, 1926, 182S. [5120]
(Randanstreichungen Kubins mit Bleistift auf S. 78.)

Coué, Emile, Die Selbstbemeisterung durch bewußte Autosuggestion. Aus dem Französischen. Basel, 1924, 146S. [5025]
(Einige Randanstreichungen Kubins mit Bleistift.)

Dacqué, Edgar, Urwelt, Sage und Menschheit. Eine naturhistorisch-metaphysische Studie 2. wenig veränd. Aufl. München, 1924, 360S. [4997]
(Einzelne Randanstreichungen Kubins mit Bleistift.)

Dacqué, Edgar, Natur und Seele. Ein Beitrag zur magischen Weltlehre. München/Berlin, 1926, 200S. [5024]
(Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Dacqué, Edgar, Leben als Symbol. Metaphysik einer Entwicklungslehre. München/Berlin, 1928, 254S. [5144]

Das Tibetanische Totenbuch. Aus der englichen Fassung (The Tibetan Book of the Dead) des Lama Kazi Dawa Samdup. Hrsg. von Walter Yelling Evans-Wentz, übersetzt und eingeleitet von Louise Göpfert-March, mit einem psychologischen Kommentar von Carl Gustav Jung, Zürich/Leipzig, 1935, 163S. [4972]

Deinhard, Ludwig, Zur okkulten Psychologie der Gegenwart. Essays, Berlin, 1902, 91S. [5005]

Delius, Rudolf von, Deutschlands geistige Weltmachtstellung. Stuttgart, 1915, 90S. [5161]

Des Laotse Tao Teh King. Detusche Übersetzung von F. Fiedler. Hrsg. von Gusatv Wyneken, Hannover, 1922, 97S. [4989]

Die letzten Tage Gotamo Buddhos. Aus dem großen Verhör über die Erlöschung Mahaparinib-Banasuttam des Pali-Kanons. Übersetzt von Karl Eugen Neumann. München, 1911, 182.S. [4971]

Divyavadana. Karman. Ein buddhistischer Legendenkranz. Übersetzt und hrsg. von Heinrich Zimmer. München, 1925, 224S.[4982]

Dhammapada. Der Wahrheitspfad. Ein buddhistisches Denkmal. Aus dem Pali in den Versmaßen des Originals übersetzt von Karl Eugen Neumann. Leipzig, 1893, 182S. [4969] (Der Vordere Umschlag fehlt.)

Doms, Wilhelm, Die Odysee der Seele. Tagebuchblätter. München/Leipzig, 1907, 516S. [5027]

Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Nan Hua Dschen Ging Aus dem Chinesischen übersetzt. Die Religion und Philosophie Chinas 8, 2. Halbbd., Jena 1912, 267S. [4967] (Randanstreichungen Kubins im Text.)

Eckardt, Hans von, Russisches Christentum. Mit 24 Bildtafeln. München, 1947, 327S. [4949] (Auf dem vorderen Vorsatz Eigentümervermerk „AKubin/Zwickledt“ mit Bleistift.)

Einstein, Albert, Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie. Gemeinverständlich mit 3 Fig. 4.Aufl. Braunschweig, 1919, 83S. (Sammlung Vieweg, 38). [5196]

Fechner, Gustav Theodor, Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung. Th. 1-3. Leipzig, 1851, 391S. (Th.3. Über die Dinge des Jenseits). [4987]
(Bleistiftskizzen Kubins in Bd.1: S.321, 333: Kopf, Wappen [?], Halbmond, Flügel oder Getreideähre; S.335: Kopf m. Feder;S.357: Tigerkopf, Pferdekopf; S.339: unklar; S.341: rauchender Kessel. Bleistiftskizzen Kubins in Bd.3: S.3: zwei weibl. Akte; S.5: weibl. Akte; S.7: unklar; S.9: Figurenskizzen.)

Feuerbach, Ludwig, Gedanken über Tod und Unsterblichkeit. 3. Aufl. Leipzig, 1876, 408S. (Ludwig Feuerbachs Sämtliche Werke, Bd.3). [5166]

Freud, Sigmund, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. 2.Aufl. Leipzig/Wien, 1910, 86S. [5181]

Freud, Sigmund, Die Traumdeutung. 2. Aufl. Leipzig/Wien, 1911, 414S. [5038]

Friedländer, Salomo, Julius Robert Mayer. Leipzig, 1905, 210S. (Klassiker der Naturwissenschaften, 1.). [5195] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text. Auf der Vorderseite des Reihentitelblattes Bleistiftentwurf Kubins zu der Federzeichnung „Überfall“; reprod. in: Kubin, Alfred, Fünfzig Zeichnungen, 1923.)

Friedlaender, Salomo, Logik. Die Lehre vom Denken. Berlin/Leipzig, 1907, 78S. (Hillgers illustr. Volksbücher, 67). [5066] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift

und grünem Farbstift; auf der Innenseite des rückw. Deckels Bleistiftskizze Kubins, undeutlich.)

Friedlaender, Salomo, Psychologie. Die Lehre von der Seele. Bücher des Wissens - Hillgers illustrierte Volksbücher 78. Berlin/Leipzig, 1907, 71S. [5032] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Friedlaender, Salomo, Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie. Leipzig, 1911, 149S. [5081] (Auf dem Titelblatt oben eigenhändig Namenszug „Kubin" mit Bleistift, viele Textunterstreichungen und Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text, S.81 und 83: flüchtige kleine Randzeichnungen mit Bleistift)

Friedlaender, Salomo, Kant für Kinder. Fragelehrbuch zum sittlichen Unterricht. Hannover, 1924, 92S. (1.-3.Taus.). [5075] (Auf S. 5 eigenhändige Widmung mit Tinte: „Seinem verehrten Freunde/Alfred Kubin/z. Zt. Essen, April 1924./Freidlaender-Mynona."; Randanstreichungen Kubins auf S.41, Bleistift.)

Friedlaender, Salomo, Wie durch ein Prisma. Gedanken und Blicke im Zeichen Kants. Frankfurt am Main, 1924, 190S. [5087] (Auf dem Titelblatt eigenhändige Widmung mit grüner Tinte: „Für Alfred Kubin/in Dankbarkeit./Halensee, Weihnachten/1924./Freidlaender"; Unter dem Namenszug Stempel: „MYNONA"; Auf dem Schmuzttitelblatt eingestempeltes „Ex libris/S. FRIEDLAENDER" von P. Scheerbart; Randanstreichungen Kubins mit Bleistift.)

Friedlaender, Salomo, Katechismus der Magie. Nach Immanuel Kants „Von der Macht des Gemütes" und Ernst Marcus „Theorie der natürlichen Magie". In Frage- und Antwortform gemeinfaßlich dargestellt. Heidelberg, 1925, 86S. (Die magische Bibliothek). [5004]

Friedlaender, Salomo, Der Philosoph Ernst Marcus als Nachfolger Kants. Leben u. Lehre (1856-1928). Ein Mahnruf. Essen, 1930, 86S. [5020] (Auf dem Titelblatt eigenhändige Widmung mit Tinte „Herrn/Alfred Kubin/in//freundschaftlicher Ergebenheit/SFriedlaender-Mynona./Halensee, Juli", Jahreszahl 1930 vom Impressum in die Widmung mit einbezogen; auf S. 51: am Rand Fragezeichen Kubins mit Bleistift.)

Garbe, Richard, Die Sâmkhya-Philosophie. Eine Darst. Des indischen Rationalismus. Nach den Quellen. Leipzig, 1894, 347S. [4977] (Zahlreiche Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Goerres, Joseph, Die christliche Mystik. Neue Aufl. in 5 Bdn, Bd.1-5. Regensburg, 1879-1880. [4940]. (Auf dem vorderen Umschlagblatt von Bd.3 zwei frühe Bleistiftskizzen Kubins: männl. Akt von li., den Kopf zum Beschauer gewendet, und Männerkopf v. li.)

Guenther, Hans Friedrich Karl, Rassenkunde des deutschen Volkes. Mit 27 Karten und 539 Abbildungen, 8. unveränd. Aufl. München, 1926, 504S. [5119].

Guenther, Hans Friedrich Karl, Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des

deutschen Volkes. Mit 80 Abbildungen. München, 1926, 132S. [5121]

Grimm, Georg, Die Lehre des Buddha. Die Religion der Vernunft. München, 1915, 512S. [4954] (Zahlreiche Randanstreichungen, auch Randzeichen Kubins mit Bleistift im Text; Randnotizen, S.272.)

Gutkind, Erich, Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat. Von Volker [d.i. Erich Gutkind]. Berlin, 1910, 239S. [5167] (Randanstreichungen Kubins im Text; Auf der letzten Seite nach S.239 (mit Druckerangabe) über die ganze Seite Bleistiftentwurf Kubins zu einer Federzeichnung?)

Haas, Willy, Die Seele des Orients. Grundzüge einer Psychologie des orientalischen Menschen. Jena, 1916, 45S. [4979]

Harburger, Walter, Die Metalogik. Die musikalische Logik. Geometrie der Empfindungen. München, 1919, 336S. [5110] (Auf dem vorderen Vorsatz oben eigenhändige Widmung mit Tinte: „Alfred Kubin/zur Erinnerung an unser/Zusammensein/Walter Harburger/Feburar 1921.“; broschiert, nicht aufgeschnitten.)

Hartmann, Franz, Unter den Adepten. Vertrauliche Mitteilungen aus den Kreisen d. ind. Adepten u. christl. Mystiker. Ein Nachtr. zu dessen „denkwürdigen Erinnerungen“, mit 3 Bildnissen. Leipzig, 1901, 219S. [4981] (Auf der Außenseite des rückw. Umschlagbl. handschriftl. Notizen Kubins mit Bleistift: „Atma/Buddhi/Manas/Kama“. Bleistiftskizzen Kubins am Blattrand: S. 86: Pferd v.re, Männerkopf im Profil v. li, Akt ?; S. 87: sitzende Figur, Unterteil; S. 88: stehender männl. Akt; S. 125: undeutlich.)

Heinrich, Walter, Verklärung und Erlösung im Vedanta. Salzburg/Klosterbeuburg, 1956, 110S. (Fragen der Zeit 78a). [4985]

Hellenbach, Lazar Baron, Geburt und Tod als Wechsel der Anschauungsform oder Die Doppel-Natur des Menschen. 2. Aufl. Leipzig, 1897, 325S. [5174] (Das Vordere Umschlagblatt fehlt.)

Hellenbach, Lazar Baron, Die Magie der Zahlen als Grundlage aller Mannigfaltigkeit und das scheinbare Fatum. Mit Bildnis des Verfassers und einer Schifttafel, 2. Aufl. Leipzig, 1898. [5007]

Illig, Johannes, Ewiges Schweigen? Die Rätsel des Fortlebens Verstorbener und ihrer Beziehungen zu den Lebenden. Mit vielen neuen Tatsachenberichten. 4.Aufl. Stuttgart/Berlin/Leipzig, 1924, 344S. [5165] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Joyce, James, Ulysses. Vom Verfasser geprüfte deutsche Ausgabe von Georg Goyert. Bd. 1 - 3. Basel, 1927, 458, 465 und 662S. [4539] (Auf dem vorderen Vorsatz Eigentümervermerk „AKubin/Zwickledt/Ob.Öst“ mit Bleistift.)

Jung, Carl Gustav, Psychologische Typen. Zürich, 1921, 708S. [5026]

(Eigentümervermerk „Kubin/Zwickledt/Ob Öst" mit Bleistift; durchgehend fast durch das ganze Buch Textunterstreichungen und Randanstreichungen mit Bleistift und Blaustift, darüber hinaus überaus zahlreiche Randbemerkungen und Randnotizen von anderer Hand (Vorbesitzer?), wobei der Anteil Kubins an den Unterstreichungen nicht feststellbar sein dürfte. Auf S. 708 unten sowie auf dem folgenden unbedruckten Blatt beidseitig Notizen mit Bleistift und Tintenstift, nicht von Kubin.)

Jung, Erich, Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Geistesform. Illustriert. München, 1922, 393S. [4924] (Einige Randanstreichungen und –anzeichnungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Kaplan, Leo, Das Problem der Magie. Eine ethnopsychologische und psychoanalytische Untersuchung. Heidelberg, 1927, 189S. [5001]

Kassner, Rudolf, Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19.Jahrhundert Accorde. Leipzig, 1900, 288S. [5149]
(Randanstreichungen und Notizen mit Bleistift und Rotstift im Text zwischen S.14-56.)

Kassner, Rudolf, Der indische Gedanke. Leipzig, 1913, 48S. [4960]
(Randanstreichungen Kubins mit Bleistift, S.27f.)

Kierkegaard, Soeren, Die Tagebücher. In 2 Bände ausgeweit. und übersetzt von Theodor Haecker, Bd.2. Innsbruck, 1923, 426S. [5129]

Kierkegaard, Soeren, Stadien auf dem Lebenswege. Studien von Verschiedenen. Zusammengebracht, zum Druck befördert und hrsg. von Hilarius Buchbinder, übersetzt von A. Bärthold. Leipzig, 1886. [5130]

Kierkegaard, Soeren, Zur Psychologie der Sünde, der Bekehrung und des Glaubens. Zwei Schriften Übersetzt und eingeleitet von Chr. Schrempf. Leipzig, 1890, 274S. [5131]

Kierkegaard, Soeren, Was wir lernen von den Lilien auf dem Felde und den Vögeln unter dem Himmel. Drei Reden. Nach dem Dänischen frei bearbeitet von Alfred Puls. Gotha, 1891, 111S. [5132]
(Broschiert, nicht aufgeschnitten.)

Kierkegaard, Soeren, Die Krankheit zum Tode. Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung. Übersetzt von A. Bärthold. Halle, 1881, 151S. [5133]

Kierkegaard, Soeren, Entweder-oder. Ein Lebensfragment. Aus dem Dänischen von O. Gleiss, 2. Aufl. Dresden/Leipzig, 1902,606S. [5134]

Kierkegaard, Soeren, Zwei ethisch-religiöse Abhandlungen. 1. Darf ein Mensch sich für die Wahrheit töten lassen? 2. Über den Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel. Zum ersten Male aus dem Dänischen von Julie von Reincke.

Giessen, 1902, 72S. (Broschiert, nicht aufgeschnitten.)

Klages, Ludwig, Prinzipien der Charakterologie. Mit 3 Tabellen. Leipzig, 1910, 93S. [5033]

Klages, Ludwig, Die Probleme der Graphologie. Entwurf einer Psychodiagnostik. Mit 178 Figuren und 5 Tabellen. Leipzig, 1910, 260S. [5036]

Klages, Ludwig, Vom Traumbewußtsein. In: Zeitschrift für Pathopsychologie, Bd. 3, H. 1. Leipzig/Berlin, 1914, S. 1-38. [5191]
(Randanstreichungen, Randnotizen und Randzeichen Kubins mit Bleistift im Text, S. 5: am Rand Skizze eines Kopfes von links.)

Klages, Ludwig, Geist und Seele. Psycholog. Grundbegriffe. Deutsche Psychologie Bd. 2 H. 5 u.6. Langensalza, 1919, S. 171-196, S. 245-269. [5034]
(Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Klages, Ludwig, Mensch und Erde. Fünf Abhandlungen. München, 1920, 144S. [5045] (Zeilenunterstreichungen, Randanstreichungen und Randnotizen Kubins mit Bleistift im Text.)

Klages, Ludwig, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Mit 41 Fig. 2. wesentl. erw. Aufl. Leipzig, 1921, 205S. [5030] (Eigentümervermerk „Kubin"; Randanstreichungen Kubins mit Bleistift; ausführliche Randbemerkung Kubins mit Bleistift auf S. 151; Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Klages, Ludwig, Vom Wesen des Bewußtseins. Aus einer lebenswissenschaftl. Vorlesung. Leipzig, 1921, 94S. [5041] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift; auf S. 43 unten Bleistiftnotiz Kubins zu einer am Rand angekreuzten Textstelle: „Kl. Gab mir bei meinem Besuch 26/9 24 auch dafür/gewisse Erklärungen"; betrifft das Problem „warum und wie es geschah, daß innerhalb eines vorgeschichtlichen Volkes irgendwann einmal zuerst der außerraumzeitliche Geist hineinzuwirken vermochte in die raumzeitliche Lebenszelle…".)

Klages, Ludwig, Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches. Leipzig, 1926, 228S. [5040] (Randanstreichungen Kubins im Text, auf dem rückw. Umschlag außen: Bleitstiftskizze Kubins - Kopf einer Hexe ? von rechts.)

Klages, Ludwig, Vom kosmogonischen Eros. 2. erw. Aufl. Jena, 1926, 244S. [5139] (Auf dem vorderen Vorsatz oben Eigentümervermerk „Kubin/Zwickledt"; Darunter ausgeschnittenes Porträt von Klages aus einer Zeitschrift o.ä. mit zwei Klebstreifen aufgeklebt und darunter auf dem Vorsatz von Kubin mit Bleistift bezeichnet: „Ludwig Klages"; einige Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text)

Klages, Ludwig, Zur Ausdruckslehre und Charakterkunde. Gesammelte Abhandlungen. Heidelberg, 1926, 388S. [5042] (Auf dem vorderen Vorsatz Eigentümervermerk „Kubin" mit Bleistift.)

Klages, Ludwig, Der Geist als Widersacher der Seele. Bd. 3 – T. 1 u.2. Leipzig, 1932,

S.801-1478. [5028] (Bd. 3, T.1.: Die Lehre von der Wirklichkeit der Bilder, S.801-1248., T.2.: Das Weltbild des Pelasgertums, S.1249-1478; Randanstreichungen Kubins mit Bleistift in beiden Bänden; inliegend in Bd.3, T.1.: Leib Seele, Geist. Von August Messer, Ausschnitt aus: Neue Illustr. Zeitung, Nr.115, S.3, 1 Blatt.)

Klages, Ludwig, Carus´ `Psyche´. Einführendes Vorwort. Vorabdruck der Einf. Zu Carl Gustav Carus „Psyche, Zur Entwicklungsgeschichte der Seele", In: Zeitschrift für Menschenkunde. Jg. 1, H. 1. O.O., o.J., S.19-45. [5048] (Auf S.19 am oberen Rand Notiz Kubins mit Bleistift: „Der Fluch der S.Fx Darlegung [K. L.: sic!] ist das/ Überspitzen des Übersetzens – [?]"; Darunter Ausführung zum Anmerkungskreuz nach den Initialen S.F.: „Friedländer-Mynona-".)

Kohnstamm, Oscar, Medizinische und philosophische Ergebnisse aus der Methode der hypnotischen Selbstbesinnung. München, 1918, 38S. [5053] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Kohnstamm, Oskar, Erscheinungsformen der Seele. Arbeiten über Psychopathologie und Psychotherapie, Ausdruckslehre und über die Selbstbesinnung des Unbewußten in der Hypnose. Unter Mitwirkung von Rudolf Laudenheimer und Karl Wolfskehl, hrsg. von Gustav Richard Heyer. München, 1927, 575S. [5035] (Broschiert, nicht aufgeschnitten! Auf dem Schmutztitel oben rechts eigenhändige Widmung mit Tinte: „Dem lieben Freund/und Meister der Seelendarstellung/Alfred Kubin/von Rudolf Laudenheimer/München Ehingen 1928.")

Kronthal, Paul, Metaphysik in der Psychiatrie. Jena, 1905, 92.S. [5186] (Auf dem Umschlag im linken unteren Eck Datum „29/7.05" mit Bleistift; Schrift?)

Lanz-Liebenfels, Jörg Georg, Theozoologie oder Die Kunde von den Sodoms-Afflingen und dem Götter-Elektron. Eine Einführung in die älteste und neueste Weltanschauung und eine Rechtfertigung des Fürstentums und des Adels. Mit 45 Bildern. Wien/Leipzig/Budapest, 1905, 171S. [5088] (Auf dem Titelblatt oben Eigentümervermerk „Alfred Kubin/Wernstein a. Inn/Ober Österreich", Randanstreichungen Kubins mit Bleistift auf S.154.)

Lao-Tse, Lao-tses Buch vom Höchsten Wesen und vom höchsten Gut (Tao-teh-king). Aus dem Chinesischen übersetzt. Tübingen, 1910, 208S. [4964]

Lao-Tse, Tao Teh King [Tao-tê-ching]. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erl. von Richard Wilhelm. Jena, 1915, 118S. [4968] (Auf der Innenseite des vorderen Deckels oben links Eigentümervermerk „Kubin/Zwickledt-Wernstein" mit Bleistift; Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Lao-Tse, Tao Teh King [Tao-tê-ching]. Das Buch des Alten vom Weltgrund u. d. Weltweise. Aus dem Chinesischen Urtext neu übertragen u. gedeutet. Salzburg, 1947, 122S. [4975] (Randanstreichungen, Kapitelanstreichungen u. Randnotizen Kubins mit Bleistift im Text; Widmung m. Bleistift auf dem vord. Vorsatz „Mit herzlichsten Weihnachts-/wünschen!/Maria/1947"; Maria Waldek.)

Laudenheimer, Rudolf, Psychopathische Schlafsucht. Ein Beitrag zur Psychologie depressiver Zustände. Nach im Februar 1927 in der Neurologisch-Psychiatrischen Gesellschaft zu München gehaltenen Vorträgen. Berlin, 1927, S.341-353. (Aus: Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie, Bd. 109, H. 3). [5199] (Auf dem Titelblatt oben rechts eigenhändige Widmung mit Tintenstift: „Herzl Gruß [Stempel] vom Verfasser".)

Lessing, Theodor, Die verfluchte Kultur. Gedanken über den Gegensatz von Leben und Geist. München, 1921, 45S. [5146] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text; Innliegend: Zeitungsausschnitt „Theodor Lessing erzählt sein Leben", gezeichnet mit „M. Sch.", 2 Blatt.)

Liae Dsi, Das wahre Buch vom quellenden Urgrund `Tschung Hü Dschen Ging´. Die Lehren des Philosophen Liä YÜ Kou und Yang Dschu. Aus dem Chinesischen verdeutscht von Richard Wilhelm. Jena, 1911, 174S. [4966]

Mainlaender, Philipp, Die Philosophie der Erlösung. Bd. 2, 3. Aufl. Frankfurt am Main, 1894. [5018] (Eigentümervermerk „Alfred Kubin" mit Bleistift auf dem vord. Vorsatz von Bd.1, im Bd.1: zahlreiche Randanstreichungen und Randbemerkungen Kubins mit Bleistift, auf S. VII von Bd. 1 als Randzeichnung Selbstporträt (Kopf) Kubins mit Bleistift, in Bd.1 einliegend: 1. Meine Soldatengeschichte. Von Philipp Mainländer, mit e. Einl. hrsg. v. Walther Rauschenberger, Sonderdr. aus den Preuß. Jahrbüchern, H.192, S. 269-278., mit persönlicher Widmung Rauschenbergs mit Bleistift „Mit herzl.Gruß". 2. Aus dem Leben Philipp Mainländers. Nach ungedr. Briefen des Philosophen, von Walther Rauschenberger, aus: Zeitung f. Literatur, Kunst u. Wiss. Beil. des „Hamburgischen Correspondemten" [K. L.:sic!], Jg. 38, Nr. 18, 29. Aug. 1915, 2 Bl. 3. Zeitungsausschnitt mit dem Doppelporträt der Geschwister Mainländer. Porträt von Kubin mit Bleistift bez.: „Geschwister/Batz-Mainländer", 1 Bl.)

Marcus, Ernst, Kants Weltgebäude. Eine gemeinverständliche Darstellung in Vorträgen. München, 1917, 264S. [5008] (Zahlreiche Zeilenunterstreichungen und Randanstreichungen Kubins)

Marcus, Ernst, Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung. Berlin, 1918, 80S. [5037]

Maeterlinck, Maurice, Vor dem grossen Schweigen Aus dem Französischen (Avant le Grand Silence), 3. Aufl. Berlin, 1935, 174S. [4998] (Textunterstreichungen und Randanstreichungen Kubins mit Bleistift, auf dem rückw. Vorsatzblatt 11 Namensnotizen mit Bleistift untereinander, davon 5 durchgestrichen.)

Mayerhofer, Hugo, Der schizoid-dämonische Charakter. Eine persönlichkeitspsychologische Untersuchung zur Charakterologie und Problematik des modernen Menschen. Leipzig, 1930, 97S. [5062] (Zahlreiche Unterstreichungen, Randanstreichungen und Randnotizen Kubins mit Bleistift sowie Rotstift.)

Nietzsche, Friedrich, Nietzsches Werke. Teil I: Bd.1-8, Teil II: Bd.12,15,16. Leipzig,

1899-1912. (Teil I, Bd.1: Die Geburt der Tragödie, Bd.2: Menschliches, Allzumenschliches, Bd.4: Morgenröthe, Bd.5: Die fröhliche Wissenschaft, Bd.6: Also sprach Zarathustra, Bd.7: Jenseits von Gut und Böse, Bd.8: Der Fall Wagner; Teil II, Bd.12: Unveröffentlichtes aus der Zeit der Fröhlichen Wissenschaft und des Zarathustra, Bd.15: Ecce Homo, der Wille zur Macht, Bd.16: Der Wille zur Macht). [5080]

Neumann, Karl Eugen, Buddhistische Anthologie. Texte aus dem Pali-Kanon (Suttapitakam) zum ersten Mal übersetzt. Leiden, 1892. 236S. [4959]

Oldenberg, Hermann, Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde. 4. Aufl. Stuttgart/Berlin, 1903, 444S. [4963]

Oldenberg, Hermann, Aus dem alten Indien. Drei Aufsätze über den Buddhismus, altindische Dichtung und Geschichtsschreibung. Berlin, 1910, 110S. [4986]

Pali-Buddhismus in Übersetzungen. Texte aus dem buddhistischen Pali-Kanon und dem Kammavacam. Aus dem Pali übersetzt nebst Erläuterungen von Karl Seidenstücker. Breslau, 1911, 470S. (Veröffentlichungen der deutschen Pali-Gesellschaft 3). [4973]

Panizza, Oskar, Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung. Leipzig, 1895, 62S. [5145] (Fast durchgehend Zeilenunterstreichungen, Randanstreichungen, Randzeichen und Randnotizen mit Bleistift und Rotstift von Kubin im Text.)

Panizza, Oskar, Psichopatioa criminalis. Anleitung, um die vom Gericht für notwendig erkannten Geisteskrankheiten psychiatrisch zu eruieren und wissenschaftlich festzustellen. Für Ärzte, Laien, Juristen, Vormünder, Verwaltungsbeamte, Minister etc.. Zürich, 1898, 48S. [5182]

Prinzhorn, Hans, Gemeinschaft und Führertum. Ansatz zu einer biozentrischen Gemeinschaftstheorie Leipzig, 1932, S.179-189. [5154] („A. Kubin/mit Herzlichen Grüssen/H.Prinzhorn"; darunter Adressnotiz Kubins mit Bleistift: „Franz Josephstr.3/III"; innliegend: 16-seitiger Verlagsprospekt „Ludwig Klages und seine Werke"; Verlag Barth, Leipzig.)

Prinzhorn, Hans, Persönlichkeitspsychologie. Entwurf einer biozentrischen Wirklichkeitslehre vom Menschen. Leipzig, 1932, 119S. (Wissenschaft und Bildung, 283). [5058] (Auf dem Titelblatt zum Verfassernamen von Kubin mit Bleistift Todesdatum „14/6 1933" notiert; Randanstreichungen Kubins mit Bleistift auf S. 110 ff.)

Przybyszewski, Stanislaw, Zur Psychologie des Individuums. Berlin, 1892, 75S. (H. 1: Chopin und Nietzsche, 48S; H. 2: Ola Hansson, 48S.) [4837]

Przybyszewski, Stanislaw, Totenmesse. 2. Aufl. Berlin, 1900, 75S.[4837]

Przybyszewski, Stanislaw, Die Synagoge des Satan. Ihre Entstehung, Einrichtung und jetzige Bedeutung. Ein Versuch. Berlin, o. J. [4942]

Puggala Pannatti. Das Buch der Charaktere. Aus dem buddhistischen Pali-Kanon (Abhidhammo) zum ersten Male übersetzt von Bhikhu Nyamatiloka. Breslau, 1910, 121S. [4965]

Rauschenberg, Walther, Schopenhauers Wohnungen während seines Lebens. In: Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft 25. O.O., 1938. [5023] (Auf dem Umschlag oben eigenhändige Widmung mit Tinte: „15.März 1938. Mit herzl.Gruß!")

Schmaus, Michael, Vom Geheimnis des in uns wohnenden Gottes. Katholische Dogmatik. Credo-Reihe 11. Wiesbaden, 1953, 62S. [4929] (Einige Textunterstreichungen und Randanstreichungen Kubins im Text mit Bleistift.)

Schmidt, Ferdinand, Das versunkene Atlantis Eine Reihe von Betrachtungen über die frühere Existenz dieses Weltteils unter Zuhilfenahme okkulter Quellen und vielen Abbildungen. Leipzig, 1907, 114S. [5003]

Schmitt, Eugen Heinrich, Die Gnosis. Grundlagen der Weltanschauung einer edleren Kultur. Bd. 1-2. Leipzig, 1903-1907. (Bd. 1: Die Gnosis des Altertums; Bd. 2: Die Gnosis des Mittelalters und der Neuzeit). [4943]

Schopenhauer, Arthur, Schopenhauer. Seine Persönlichkeit in seinen Werken. 2 Bde mit einer Einleitung von Salomo Friedlaender, Bd. 1,2. Stuttgart, o. J. (Aus der Gedankenwelt großer Geister 5,6). [5091] (Im 1.Bd. auf dem Vorblatt aufgeklebtes Porträt Schopenhauers -Ausschnitt aus einer Zeitschrift; einige Randanstreichungen Kubins im Text, Bd.1.)

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von, Der Kampf um die Materialisationsphänomene. Eine Verteidigungsschrift von Freiherr von Schrenck-Notzing. Mit 20 Abbildungen und 3 Tafeln. München, 1914, 160S. [5108]

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von, Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie. Mit 150 Abbildungen und 30 Tafeln. München, 1914, 523S. [5109] (Auf dem Schmutztitel im linken oberen Eck mit Bleistift „14 – 13/XI/13".[sic!])

Shou, Peryt, Der Weltentag oder die große Periode des Lichtes Manvantara in der abendländischen Philosophie und Dichtung. Zugleich als Einführung in die Schrift Das Mysterium der Zentralsonne. Von Peryt Shou. Leipzig, o.J., 38S., 1 Bl. Abb. (Erstausgabe 1910, Osiris-Bücher,11). [5200]

Stadelmann, Heinrich, Das Wesen der Psychose als Grundlage moderner naturwissenschaftlicher Anschauung. H. 1-6. Würzburg/München, 1904-1905. [5185]

Stadelmann, Heinrich, Geisteskrankheit und Naturwissenschaft. Geisteskrankheit und Sitte. Geisteskrankheit und Genialität. Geisteskrankheit und Schicksal. München, 1905, 43S. [5184]

Steiner, Rudolf, Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zu modernen Weltanschauungen. Berlin, 1901, 118S. [4945]

Stratz, Karl Heinrich, Die Rassenschönheit des Weibes. Mit 233 in den Text gedruckten Abbildungen, 4. Aufl. Stuttgart, 1903, 358S. [5122]

Strindberg, August, Strindbergs Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet. Leipzig, o.J. [4607]

Subba Row, T., Die Philosophie der Bhagavad Gita. Vorträge gehalten von T. Subba Row, übersetzt und hrsg. von Franz Hartmann. Leipzig, o.J. (um 1902), 124S. [4980]. (Bleistiftskizzen Kubins oben u. am rechten Rand: S. 57: Männerprofil; S. 59: männl. Oberkörper, Sitzender v. rechts?; S. 61: Sitzender v. vorne – Unterkörper; S. 63: weibl. Stehender Akt v. li; S. 65: Figur; S. 69: Fragmentarische Skizze; S. 71: drei männl. Akte; S. 73: Köpfe [K. L.:sic!], Liegende?; S. 75: Köpfe; S. 79: bärt. Kopfe v. vorne –Rasputin?; S. 81: männl. Kopf v. li; S. 83: froschähnl. Gesicht v. vorne; S. 85: Teufelskopf?; S. 87: Froschgesicht, ähnl. S. 83.)

Sydow, Eckart, Die Kultur der Dekadenz. Geschrieben in den Jahren 1915-1916 und 1920 in Straßburg und Leipzig. Dresden, 1921, 325S. [5104] (Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text; S. 190 und 310: Randnotizen Kubins mit Bleistift.)

Tai I Gin Hua Dsung Dschi. Das Geheimnis der goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch, mit einem Kommentar von C. G .Jung. München, 1929. [4958] (Auf dem Schmutztitelblatt oben diverse Bleistiftnotizen von fremder Hand?; zahlreiche Textunterstreichungen und Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Tschuang-Tse. Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse. Deutsche Auswahl von Martin Buber. Leipzig, 1910, 123S. [4976] (Randanstreichungen Kubins.)

Ular, Alexander, Die Bahn und der rechte Weg der chinesischen Urschrift des Lao-Tse. In deutscher Sprache nachgedacht von Alexander Ular. Leipzig, 1903, 44Bl. [4953] (Nr. 147 von insgesamt 625 handschriftlich nummerierten Exemplaren; mehrere Ankreuzungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Unamuno, Miguel de, Das tragische Lebensgefühl. Deutsche Übertragung v. Robert Friese. München, 1925, 413S. [5100] (Überaus viele Zeilenunterstreichungen, Randanstreichungen und Randzeichen sowie einige Randbemerkungen Kubin mit Bleistift und Farbstiften!; auf dem vorderen Vorsatz oben Bemerkung Kubins mit Tinte: „Unamuno/die gewaltigste Menschlich/keit, -die umfassendste/Bildung- ".)

Veda. Sechszig Upanishad´s des Veda. Aus dem Sanskrit übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Paul Deussen. Leipzig, 1897, 920S. [4970] (Auf dem vorderen Vorblatt vor dem Schmutztitel oben Eigentümervermerk „Alf. Kubin" mit Bleistift.)

Vischer, Adolf Lukas, Seelische Wandlungen beim alternden Menschen. Basel, 1949, 216S. [5057] (Viele Randanstreichungen Kubins mit Bleistift.)

Wasianski, Ehrgott Andreas Christoph, Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren. Hrsg. von Fritz Gutsche. Umschlagzeichnung und Titelzeichnung von Heinrich Wolff. Königsberg, 1941, 72S. [5076] (Einige Randanstreichungen Kubins mit Bleistift im Text.)

Wilde, Oscar, Das Bildnis Derian Grays. Deutsch von Felix Paul Greye. Minden, 1902, 367S. [3507] (Auf dem Schmutztitel oben eigenhändige Namenszug „Alf. Kubin" [frühe Schrift]. Auf S.3 unter dem Text frühe Bleistiftskizze Kubins – Fabeltier von links – eine Art Löwe – im Vordergrund menschlicher Körper liegend von links.)

Wilde, Oscar, Das Bildnis des Mr. W. H. Lord Arthur Saviles Verbrechen. Deutsch von Felix Paul Greye. Minden, 1903, 136S. [3508] (Auf dem Schmutztitel oben eigenhändiger Namenszug „Kubin" [frühe Schrift].)

Wilde, Oscar, Fingerzeige. Deutsch von Felix Paul Greye. Minden, 1903, 268S. [3509]

Weitzer, Demeter, Verschwendete Kräfte. Leipzig, 1902, 66S. (Verlag der Theosophischen Central-Buchhandlung Hans Fändrich) [5197]
(Auf dem vorderen Vorsatz (Rücks.) oben eigenhändige Widmung mit Tinte: „Gewidmet/mit innigen Grüßen eines/Gleichgesinnten!", Schrift?)

Zahn, Hermann, Die okkulte Frage. Diessen vor München, 1921, 61S. [5002] (Auf dem Umschlag oben eigenhändige Widmung mit Bleistift: „Mit vielen herzlichen/Grüßen/H. W. Zahn.")

Zimmer, Heinrich, Ewiges Indien. Leitmotive indischen Daseins. Potsdam/Zürich, 1930, 172S. [4983].

Zimmer, Heinrich, Die Geschichte vom indischen König mit dem Leichnam. Berlin, 1935, S.171-194. (Aus: Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Hrsg. v. Psychologischen Club Zürich). [5194] (Auf dem Umschlag am oberen Rand eigenhändige Widmung mit Tinte: „Alfred Kubin in herzlicher Verehrung/H.Z.“; Randanstreichungen und Randnotizen Kubins mit Bleistift im Text.)

Zimmer, Heinrich, Indische Spähren. Der indische Mythos, altindische Politik, Yoga und Maya, Buddha. Schriften der Corona 12. München/Berlin, 1935, 249S. [4956] (Widmung „Alfred Kubin/in herzlichem Gedenken/Juni 35 H.Z." darunter Seitenhinweis Kubins mit Bleistift „S.105“; Randanstreichungen Kubins mit Bleistift S.105 u. passim.)

Zimmer, Heinrich, Maya. Der indische Mythos. Mit Bildern. Stuttgart/Berlin, 1936, 506S. [4962] (Auf dem vorderen Vorsatz eigenhändige Widmung mit Tinte: „Alfred Kubin/in herzlicher Verehrung/H.Z./Mai 36.".)

Zimmer, Heinrich, Tod und Wiedergeburt im indischen Licht. In: Eranos-Jahrbuch 1939. Zürich, 1940, S. 251-289. [4978]. (Auf dem rückw. Umschlagblatt außen Bleistiftskizze Kubins (Büste eines Mannes v. vorne.)

Zimmer, Heinrich, Arthur Schopenhauer 1788 – 1860. Berlin, o. J., 236S. [5022] (Auf dem Umschlag oben rechts eigenhändige Widmung mit Tinte: „Alfred Kubin/herzlich H. Z.“)

Zola, Emile, Der Bauch von Paris. Ins Deutsche übertragen. Berlin, o. J., 222S. [4832]

BRIEFAUSZUG VON ALFRED KUBIN ZU ESOTERISCHER LITERATUR

Der vorliegende Brief von Alfred Kubin an Fritz von Herzmanovsky-Orlando gibt im Detail Auskunft über die esoterischen Schriften, die Kubin besonders am Herzen gelegen haben. Aus diesem Grunde sollen die schriftlichen Aufzeichnungen des Künstlers selbst die vorliegende Studie zur esoterischen Dimension in Leben und Werk von Alfred Kubin abschließen.[370]

33 K Zwickledt, Wernstein a. I. O. Ö., 8. II. 10

Mein lieber Fritz. Herzlichen Dank für Deinen letzten so interessanten Brief – und Eure Karte. Auf Carmen bin ich ja unglaublich gespannt, hoffentlich ist sie nicht zu hübsch und aufregend sonst verliebe ich mich am Ende in sie und das könnte ja tolle Complicationen geben. –

– Ich bin sehr froh, daß Du nun solchen Geschmack an all den geheimnisvollen Dingen gewonnen hast, wenn Du auch noch ein paar praktische Übungen (Contemplationen) machst so wird Dir es dann gewiß nicht entgehen daß eben (Februar und März) am meisten kosmische Substanzen frei sind und dem sensitiven Menschen mehr oder weniger auch bewußt werden können. – – –

Ich plage mich nach wie vor mit der Zeichnung und hoffe bis ich nach Wien komme (in circa 3 Wochen) einige Treffer mitbringen zu können. – – – –

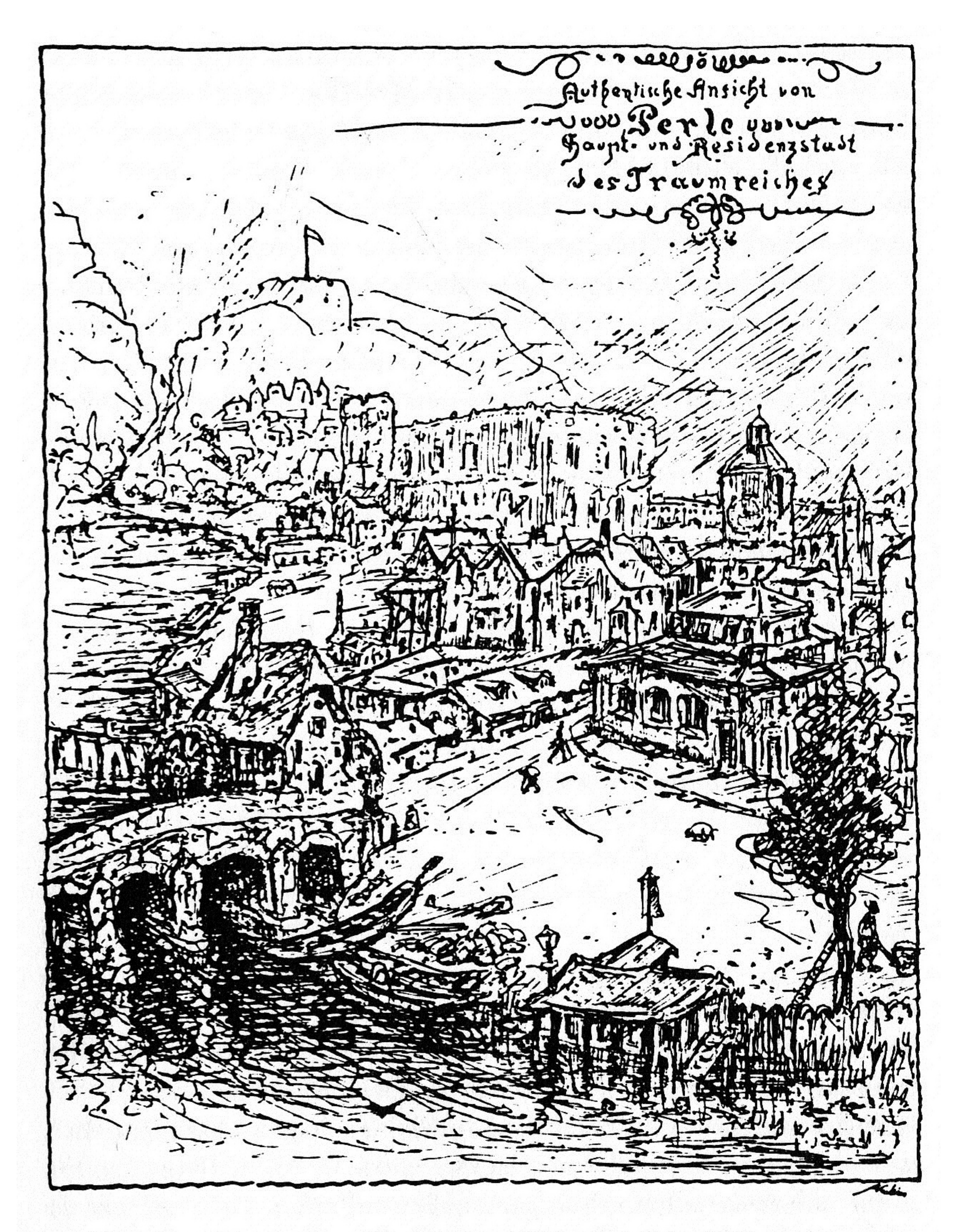
– Und Paul scheint auch seinem Namen Ehre zu machen und weiter denn je vom »Saulus-Standpunkt« entfernt zu sein. – Ich wurde in großen Kummer versetzt durch den unerwarteten Tod meines alten Freundes Otto Julius Bierbaum, dem ich sehr viel danke an äußeren Erfolgen (durch ihn verdiente ich vor bald 10 Jahren mein erstes Geld) noch vor wenig Monaten traf ich ihn in München.

– – – Wenn Du und Carmen einen Zwickledter Besuch gemacht hättet so wäre meine Freude sehr groß gewesen. – Du frägst mich nach Büchern »mystischen« Inhaltes?! das ist eine sehr allgemeine Frage wenn man bedenkt, daß Mystik in jedem Individualfalle verschieden ist, – in jedem *guten* Buche oder Bilde mehr oder weniger verschleiert vorhanden ist. – Trotzdem schreibe ich Dir nachfolgend einiges auf trotzdem ich nicht weiß höchstens ahne *welche* Gestalt der Mystik Dir

---

[370] Kubin an FHO, am 08. 02. 2010, Vgl. Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983, S. 43 – 46.

als momentan interessevollste erscheint. Auf unserer Reise 1908 habe ich Dir die meisten ohnehin schon empfohlen. Hebe Dir also diesen Brief auf. – *Görres J.,* »die christliche Mystik« (5 Bd) ferners die Schriften von *Jakob Böhme,* Meister Ekkehard, Tauler, Angelus Silesius, Ruysbroeck, Kues, Guyon u.s.w. fast alle bei Diederichs erschienen dortselbst auch Swedenborg. –
Paul Deussen, »Metaphysik«, *Veden, Upanischaden, Baghavat Gita,* Laotse, Oldenbergs »Buddha«, – Fechner »Zendavesta«, »Nana« – – Maeterlinck – (»Weisheit u. Schicksal«, »Schatz der Armen«, »begr. Tempel«), Mainländer, »Philos. d. Erlösung«.
Rudolf Kassner: »Tod Mystik u. Maske«, »der ind. Idealismus«, »die Moral der Musik«. –
Kirkegard: »Entweder – Oder« »Stadien auf dem Lebensweg«, »die Krankheit zum Tode«, »Psychologie der Sünde«.
Weininger: *»Über die letzten Dinge«,* Strindberg: + *»Blaubuch«* und + *»neues Blaubuch«,* Lanz-Liebenfels: + *»Theozoologie«.*
Prentice Mulford: *»der Unfug des Sterbens«.*
– Apollonius von Tyana, H. v. Hofmannsthal: + *»das Märchen der 632. Nacht«.*
Blavatzki: »Geheimlehre« (3 Bd.) Du Prel: *»Räthsel des Menschen«*
Backofen: *»Mutterrecht« »Gräbersymbolik«*
Mereschkowsky: + *»Tolstoi u. Dostojewski«*
Bahnsen Julius: »der Widerspruch im Wissen u. Wesen der Welt«. – »Charakterologie«, »Mosaiken u. Silhouetten«, ferners die Werke (nicht v. Bahnsen): »Geheimbünde« – »die antiken Mysterien«.
James Wobbermin: *»die religiöse Erfahrung«.* –
Du siehst lieber Freund es gibt viel, diese Werke habe ich sämtlich gelesen. Viel M. kommt in Bulwers »Zanoni« vor, viel Kosmisches in Dickens, Vieles in Göthe, Garborg, Balzac, Dostojewski, Gogol u.s.w. ohne Ende. Rein mysti. Schriften gibt es viele Tausende, und ich habe in Bibliotheken wenigstens in vielen geblättert. Unter den Sachen die ich Dir *besonders* empfehle mache ich einen Strich, – ganz besonders außerdem ein +. Für *sehr* vorgeschrittene empfehle ich Bahnsen. – Ich beschäftige mich seit 19 Jahren bald mit diesen Dingen, seit 4 Jahren unausgesetzt mit Bahnsen, für *mich* das A und O aller geistigen Wissenschaft, für Anfänger genügen die kl. theosophischen



Alfred Kubin, Variante einer Illustration zu *Die andere Seite,* 1909

Sachen der Blavatzki, Besant, Steiner, Hartmann, Deinhard. – Sehr *schön* ist auch die myst. Lyrik von R. M. Rilke – + *»Stundenbuch«*, Marsh – Malo »das unheimliche Haus« ist auch gut – – zu Bahnsen rate ich vorläufig direct ab. –
Es ist überhaupt gar nicht nötig so viel zu lesen, – besieht man sich mit Verständnis die Arbeiten der dämonischen Zeichner und Maler so ist das auch ein guter Weg. – Es kommt ja *nur* auf das *innere* Erlebnis an. – Ein sehr schönes myst. Werk ist der Nerval den ich illustrierte nach Ostern hoffe ich ihn Dir dedicieren zu können. Endlich das reichhaltigste und dabei am mühelosesten zu lesende Buch über diese Dinge bleibt noch immer »die andere Seite«. – Wo bleibt der Brrrrresdin??? Empfehlungen an Deine Eltern von mir und m. Frau. Grüße mir Carmen und Paul. – In Treue wie immer Dein Alfred.
Die Mystischen Schriften geben nur Anregungen niemals Aufklärungen, sie lernen uns »verstehen« nie »begreifen«. –
Die meisten Schriften über Mystik, Astrologie, Rosenkreuzer, Dämonologie, sind dem Laien unverständlich also Dreck! – das *hier* angegebene ist aber durchschnittlich *erstklassig.*
Die Liste enthält eine Auswahl über sämtliche Themata der M.
Meyrink im Grunde nur »Simplicissimus«!!!!?

BIBLIOGRAPHIE

Kataloge zum Künstler

Kat. Kubin 1977
Otto Breicha (Hg.), Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904 (Ausst.-Kat. zum 100. Geburtstag, Graphische Sammlung der Albertina, Wien 11. 11. bis 11. 12. 1977), München 1977.

Kat. Kubin 1987
Erwin Mitsch (Hg.), Alfred Kubin. Späte Werke von 1945-1955 aus dem Besitz der Albertina (Ausst.-Kat., Albertina, Wien 20. 02. bis 05. 04. 1987), Wien 1987.

Kat. Kubin 1995
Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959) (Ausst.-Kat., OÖ Landesgalerie, Linz 02. 03. bis 09. 04. 1995), Linz 1995.

Kat. Kubin 1996
Peter Assmann (Hg.), Ausgeliefert. Beispiele österreichischer Graphik der Zwischenkriegszeit nahe der Phantastik. Klemens Brosch, Carl Anton Reichel, Franz Sedlacek, Aloys Wach (Ausst.-Kat., Stadtmuseum, Wetzlar September/Oktober 1996 u. a.), Linz 1996.

Kat. Kubin 1997
Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin [1877-1959] (Ausst.-Kat., Musée d´ Ixelles, Brüssel 21. 11. 1996 bis 26. 01. 1997), Köln 1997.

Kat. Kubin 2002
Rudolf Leopold/Romana Schuler (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum Wien (Ausst.-Kat., Leopold-Museum, Wien 05. 10. 2002 bis 06. 01. 2003), Ostfildern-Ruit 2002.

Kat. Kubin. 2003
Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003.

Schriften des Künstlers

Kubin 1909
Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, München/Leipzig 1909.

Kubin 1911a
Aus meinem Leben, 1911, in: Otto Breicha (Hg.), Alfred Kubin. Weltgeflecht, Ein Kubin-Kompendium; Schriften und Bilder zu Leben und Werk; Mit 177 Bildern, München 1978, S. 35 – 38.

Kubin 1911b
Autobiographische Studie der Sansara-Mappe, 1911, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 172 – 184.

Kubin 1920
S. Friedlaender. Schöpferische Indifferenz. Ein Hinweis, 1920, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 126 - 129.

Kubin 1921
Vorwort zu Friedrich Huch, Neue Träume, 1921, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 139 - 141.

Kubin 1922a
Die Befreiung vom Joch, 1922, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 144 - 145.

Kubin 1922b
Über mein Traumerleben, 1922, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 141 – 143.

Kubin 1924a
Bekenntnis, 1924, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 154.

Kubin 1924b
Rhythmus und Konstruktion, 1924, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 150 - 151.

Kubin 1926
Dämonen und Nachtgesichte, Mit einer Selbstdarstellung des Künstlers, Dresden 1926.

Kubin 1931
Brief über die großen Meister, 1931, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin.

Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 151 - 153.

Kubin 1933
Schaffen aus dem Unbewussten, 1933, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 205 - 207.

Kubin 1937
Gewisses Aufsehen, 1937, in: Otto Breicha (Hg.), Alfred Kubin. Weltgeflecht, Ein Kubin-Kompendium; Schriften und Bilder zu Leben und Werk; Mit 177 Bildern, München 1978, S. 42.

Kubin 1939a
Aus halb vergessenem Lande, in: Ders., Vom Schreibtisch eines Zeichners, Berlin 1939, S. 171 - 179.

Kubin 1939b
Dämmerungswelten, in: Ders., Vom Schreibtisch eines Zeichners, Berlin 1939, S. 202 - 207.

Kubin 1939c
Fragment eines Weltbilds, in: Ders., Vom Schreibtisch eines Zeichners, Berlin 1939, S. 208 - 212.

Kubin 1939d
Malerei des Übersinnlichen, in: Ders., Vom Schreibtisch eines Zeichners, Berlin 1939, S. 197 - 201.

Kubin 1939e
Wie ich illustriere, in: Ders., Vom Schreibtisch eines Zeichners, Berlin 1939, S. 188 - 196.

Briefwechsel des Künstlers

Friedlaender/Kubin 1986
Salomo Friedlaender (Mynona)/Alfred Kubin, Briefwechsel, Hartmut Geerken/Sigrid Hauff (Hg.), München 1986.

Herzmanovsky-Orlando/Kubin 1983
Fritz von Herzmanovsky-Orlando/Alfred Kubin, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin. 1903 bis 1952, in: Michael Klein/Walter Methlagl (Hg.), Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte, Briefe, Dokumente, Bd. 7, Salzburg/Wien 1983.

Piper/Kubin 2010
Reinhard Piper/Alfred Kubin, Briefwechsel. 1907 – 1953, Marcel Illetschko (Hg.), München/Zürich 2010.

Sekundär- und weiterführende Literatur

Ackermann 2005
Ute Ackermann, Sophie van Leer und Georg Muche. Eine „missionarische Beziehung“ zwischen Mazdaznanlehre, Mystik und Katholizismus, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke- Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 115 - 124.

Aram 1998
Kurt Aram, Magie und Zauberei in der alten Welt, Wiesbaden 1998 (Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1927).

Assmann J. 2003
Jan Assmann, Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus, München/Wien 2003.

Assmann P. 1995a
Peter Assmann, Annäherungen an die Farbe im Werk Kubins, in: Ders. (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959) (Ausst.-Kat., OÖ Landesgalerie, Linz 02. 03. bis 09. 04. 1995), Linz 1995.

Assmann P. 1995b
Peter Assmann (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen, Fiktionalen, Linz 1995.

Assmann P. 1997
Peter Assmann, Alfred Leopold Isidor Kubin. Geboren am 10. April 1877 in Leitmeritz, Beruf: akad. Maler,…, in: Ders. (Hg.), Alfred Kubin [1877-1959] (Ausst.-Kat., Musée d´ Ixelles, Brüssel 21. 11. 1996 bis 26. 01. 1997), Köln 1997, S. 11 - 16.

Assmann P. 2010
Peter Assmann, Alfred Kubin – Bilder des Phantastischen, in: Peter Assmann/Monika Oberchristl (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959). Bilder des Phantastischen, München/Wien 2010, S. 7 – 15.

Assmann P./Oberchristl 2010
Peter Assmann/Monika Oberchristl (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959). Bilder des Phantastischen, München/Wien 2010.

Bach 2004
Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 2004 (Nachdruck der Erstausgabe Köln 1987).

Bachofen 1997
Johann Jakob Bachofen, Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.), Frankfurt am Main 1997[9] (Nachdruck der Erstausgabe Stuttgart 1861).

Bashkoff u. a. 2009
Tracey Bashkoff u. a., Geistiger Rauschzustand. Sebastian Preuss über Wilhelm Worringer und die Kunst der Moderne, in: Abstraction and Empathy in Berlin. Josef Albers, Blinky Palermo, Michael Buthe, Thomas Schütte, Philip Guston, Paul Klee, Piet Mondrian, Das Deutsche Guggenheim Magazin, 8 (Sommer 2009), Frankfurt am Main 2009, S. 12 – 17.

Bayertz 2007
Kurt Bayertz, „Das Rätsel gibt es nicht". Von Emil Du Bois-Reymond über Wittgenstein zum Wiener Kreis, in: Kurt Bayertz/Myriam Gerhard/Walter Jaeschke (Hg.), Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert, Bd. 3 (Der Ignorabimus-Streit), Hamburg 2007, S. 183 - 204.

Bayertz/Gerhard/Jaeschke 2007
Kurt Bayertz/Myriam Gerhard/Walter Jaeschke (Hg.), Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert, Bd. 3 (Der Ignorabimus-Streit), Hamburg 2007.

Benjamin 1982
Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Rolf Tiedemann (Hg.), Bd. 5, Teil I, Frankfurt am Main 1982.

Bernhard 2005
Peter Bernhard, Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke- Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 29 - 36.

Bernus 1903
Alexander von Bernus, Leben, Traum und Tod. Ein Gedichtband, Berlin 1903.

Bernus 1904
Alexander von Bernus, Rauch und Raum. Ein Gedichtband, Berlin 1904.

Bernus 1948
Alexander von Bernus, Meine Begegnung mit Karl Wolfskehl, in: Die Wandlung. Eine Monatsschrift, 3, Heidelberg 1948, S. 416 - 420.

Bernus 1951
Alexander von Bernus, Sommertage und Sommernächte auf Stift Neuburg, in: Das literarische Deutschland (Zeitung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung), Nr. 18, Bd. 2, Heidelberg 1951.

Besant 1907
Annie Besant, Winke zum Studium der Bhagavad Gita, Vier Vorträge gehalten bei der 30. Jahresversammlung der Theosophischen Gesellschaft zu Adyar-Madras im Dezember 1905; Autorisierte Übersetzung von Helene Lübke, Leipzig 1907.

Birnbacher 2009
Dieter Birnbacher, Schopenhauer, Stuttgart 2009.

Black 2008
Jonathan Black, Die geheime Geschichte der Welt. Geheimgesellschaften und das

okkulte Wissen der Menschheit, Aus dem Englischen von Andrea Panster, München 2008.

Blavatsky 1995
Helena Petrovna Blavatsky, Der Schlüssel zur Theosophie. Eine Darstellung der ethischen, wissenschaftlichen und philosophischen Lehren der Theosophie, für deren Studium die Theosophische Gesellschaft gegründet wurde, Hank Troemel (Hg.), Satteldorf 1995[3] (Nachdruck der Erstausgabe London/NY 1889).

Breicha 1978
Otto Breicha (Hg.), Alfred Kubin. Weltgeflecht, Ein Kubin-Kompendium; Schriften und Bilder zu Leben und Werk; Mit 177 Bildern, München 1978.

Carossa 1978
Hans Carossa, Die starke Seele. Aus einem Einführungsvortrag zur Eröffnung einer Kubin-Ausstellung im Graphischen Kabinett Günther Franke in München am 05. 11. 1930, in: Otto Breicha (Hg.), Alfred Kubin. Weltgeflecht, Ein Kubin-Kompendium; Schriften und Bilder zu Leben und Werk; Mit 177 Bildern, München 1978.

Daim 1991
Wilfried Daim, Der Mann, der Hitler die Ideen gab. Die sektiererischen Grundlagen des Nationalsozialismus, Berlin 1991.

Dauthendey 1911
May Dauthendey, Maja. Skandinavische Bôheme-Komödie in 3 Akten. Leipzig 1911.

Doering-Manteufel 2008
Sabine Doering-Manteufel, Das Okkulte. Eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung. Von Gutenberg bis zum World Wide Web, München 2008.

Drei Eingeweite 2008
Drei Eingeweihte, Kybalion, in: Doreen Virtue, Wie oben, so unten. Die sieben Gesetze des Lebens. Eine Neubearbeitung des hermetischen Klassikers „Das Kybalion", Aus dem Englischen von Nayoma de Haen, Burgrain 2008, S. 16 - 101.

Du Bois-Reymond 1891
Emil Du Bois-Reymond, Über die Grenzen des Naturerkennens. Die 7 Welträthsel. Zwei Vorträge, Leipzig 1891.

Duerr 1978
Hans Peter Duerr, Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt am Main 1978.

Eliade 1978
Mircea Eliade, Das okkulte und die moderne Welt. Zeitströmungen in der Sicht der Religionsgeschichte, Salzburg 1978.

Eliade 1997
Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen, Bd. 1 – 4 (Bd. 1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis; Bd. 2: Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums; Bd. 3/1: Von Mohammed bis zum Beginn der Neuzeit; Bd. 3/2: Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart; Bd. 4: Quellentexte), Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1997.

Ehrhardt/Reynolds 2000
Ingrid Ehrhardt/Simon Reynolds (Hg.), SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 – 1920, München/London/New York 2000.

Ettig 1931
Franz Ettig, Die Astraldämonie Alfred Kubins, in: Hain der Isis (Zeitschrift für Magie als Kulturproblem und Weltanschauung), Brandenburg 1931, S. 52 – 57, S. 69 - 73.

Faivre 2001
Antoine Faivre, Esoterik im Überblick, Aus dem Französischen von Peter Schmidt und Rolf Wintermeyer. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 2001.

Fechner 1891
Gustav Theodor Fechner, Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung, Bd. 1 (Über die Dinge des Himmels), Leipzig 1891.

Feiler 2002
Bernd Feiler, Der Blaue Reiter und der Erzbischof. Religiöse Tendenzen, christlicher Glaube und kirchliches Bekenntnis in der Malerei Münchens von 1911 bis 1925, phil. Diss., München 2002, in: Ludwig Maximilians Universität München, (24. 02. 2012) URL: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/3968/1/Feiler_Bernd.pdf.

Feuerbach 2007
Ludwig Feuerbach, Das Wesen der Religion im Allgemeinen, in: Stephan Schlensog (Hg.), Denkanstöße zum Glauben, München 2007, S. 129 - 130 (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1851).

Flora 1977
Paul Flora, Ein Fischer im Drüben. Zum 100. Geburtstag Alfred Kubins, in: Kat. Kubin 1977, S. 198 - 200.

Frazer 1994
James George Frazer, The Golden Bough. A study in magic and religion, London 1994 (Nachdruck der Erstausgabe in 2 Bd. o. O. 1890).

Freud 1961
Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt am Main 1961 (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig/Wien 1900).

Freud 1999
Sigmund Freud, Totem und Tabu, , in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 9, Frankfurt am Main 1999 (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig/Wien 1913).

Freud 2004
Sigmund Freund, Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften, Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernard Görlich, Frankfurt am Main 2004 (Nachdruck der Erstausgabe Wien 1930).

Freund 1995
Winfried Freund, Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis Alfred Kubins, in: Peter Assmann (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen, Fiktionalen, Linz 1995, S. 61 - 78.

Freund 1999
Winfried Freund (Hg.), Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, München 1999.

Friedlaender 2001
Salomo Friedlaender, Das magische Ich. Elemente des kritischen Polarismus, Bielefeld 2001.

Fritsche 1962
Herbert Fritsche, Kleines Lehrbuch der weißen Magie, Freiburg im Breisgau 1962 (Nachdruck der Erstausgabe Prag 1934).

Geppert 2007
Alexander C. T. Geppert, Okkultismus als Anti-Ignorabimus. Zur Geschichte einer epistemischen Mesalliance. 1872-1913, in: Kurt Bayertz/Myriam Gerhard/Walter Jaeschke (Hg.), Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert, Bd. 3 (Der Ignorabimus-Streit), Hamburg 2007, S. 253 - 280.

Gerhards 1999
Claudia Gerhards, Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins Die andere Seite, Würzburg 1999.

Geyer 1995a
Andreas Geyer, „…philosophischen Sinnes und künstlerischen Herzens“. Zwischenbilanz in Zwickledt, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959) (Ausst.-Kat., OÖ Landesgalerie, Linz 02. 03. bis 09. 04. 1995), Linz 1995, S. 65 - 82.

Geyer 1995b
Andreas Geyer, Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat, phil. Diss., Wien/Köln/Weimar 1995.

Geyer 2005
Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005.

Gordon 1984
Donald E. Gordon, Deutscher Expressionismus, in: William Stanley Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, New York 27. 09. 1984 bis 15. 01. 1985; Detroit Institute of Arts 27. 02 bis 29. 05. 1985; Dallas Museum of Art 23. 06. bis 01. 09. 1985), München 1984, S. 378 – 415.

Habereder 2003
Ingeborg Habereder, Alfred Kubin. Das literarische Werk, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 93 - 122.

Haeckel 1911
Ernst Haeckel, Welträtsel. Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnisse eines Naturforschers, Leipzig 1911[15] (Nachdruck eines Vortrages vom 09. 10. 1882, gehalten in Altenburg beim 75jährigen Jubiläum der Naturforschenden Gesellschaft des Osterlandes).

Heinrichs 1997
Heinrichs, Hans-Jürgen, Editorisches Vorwort‹. (1975). In: Bachofen, Johann Jakob, Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.), Frankfurt am Main 1997[9](Nachdruck der Erstausgabe Stuttgart 1861), S. VII - XXVIII.

Heinzl 1991
Brigitte Heinzl, Das Kubinhaus in Zwickledt, seine Einrichtung und Sammlungen, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines (Gesellschaft für Landeskunde), Linz 1991, S. 251 - 253.

Heinzl 1995
Brigitte Heinzl, Die stilistische Entwicklung Alfred Kubins anhand der eigenhändig datierten Zeichnungen der Graphischen Sammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959) (Ausst.-Kat., OÖ Landesgalerie, Linz 02. 03. bis 09. 04. 1995), Linz 1995, S.135 - 162.

Hemenway 2008
Priya Hemenway, Der geheime Code. Die rätselhafte Formel, die Kunst, Natur und Wissenschaft bestimmt, Köln 2008.

Hoerschelmann 1995
Antonia Hoerschelmann, Alfred Kubin im Spannungsfeld österreichischer Zeichnung der Zwischenkriegszeit, in: Peter Assmann (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen, Fiktionalen, Linz 1995, S. 31 - 48.

Hofstaetter/Tack 2005
Constanze Hofstaetter/Peter Tack, Auf der Suche nach dem neuen Menschen. Karl Peter Röhl und das frühe Bauhaus, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke- Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 125 - 136.

Hofstätter 1975
Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1975.

Hofstätter 1976
Hans H. Hofstätter, Die Bildwelt der symbolistischen Malerei, in: Bettina Spaanstra-Polak (Hg.), Symbolismus in Europa (Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 20. 03. bis 09. 05. 1976), Baden-Baden 1976, S. 11 - 16.

Hofstätter 2000a
Hans H. Hofstätter, Glaube und Verdammnis, in: Ingrid Ehrhardt/Simon Reynolds (Hg.), SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920, München/London/New York 2000, S. 131 – 154.

Hofstätter 2000b
Hofstätter, Hans H., Symbolismus in Deutschland und Europa, in: Ingrid Ehrhardt/Simon Reynolds (Hg.), SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920, München/London/New York 2000, S. 17 - 28.

Holländer 1980
Hans Holländer, Das Bild in der Theorie des Phantastischen, in: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (Hg.), Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980, S. 52 – 78.

Holländer/Thomsen 1987
Hans Holländer/Christian W. Thomsen (Hg.), Besichtigung der Moderne. Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven, Köln 1987.

Jaeggi 2005
Annemarie Jaeggi, Ein geheimnisvolles Mysterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 37 - 46.

Joisten 1994
Karen Joisten, Die Überwindung der Anthropozentrizität durch Friedrich Nietzsche, Würzburg 1994.

Kandinsky/Marc 1912
Wassily Kandinsky/Franz Marc, Almanach „Der Blaue Reiter“, München 2008 (Nachdruck der Erstausgabe München 1912).

Kat. Bauhaus und Esoterik 2005
Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke- Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005.

Kat. Das Geistige in der Kunst 1988
Maurice Tuchman/Carel Blotkamp (Hg.), Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 – 1985 (Ausst.-Kat., Judi Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 23. 11. 1986 bis 08. 03. 1987; Museum of Contemporary Art, Chicago 17. 04. bis 19. 07. 1987; The Gemeentemuseum, Den Haag 01. 09. bis 22. 11. 1987), Stuttgart 1988.

Kat. Strindberg, Schönberg, Munch 2008
Christian Meyer (Hg.), Strindberg. Schönberg. Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900 (Ausst.-Kat., Arnold-Schönberg-Center, Wien 25. 09. 2008 bis 18. 01. 2009), Wien 2008.

Kayser 1926
Hans Keyser, Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik, Potsdam 1926.

Kayser 1930
Hans Kayser, Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbilds, Berlin 1930 (Nachdruck der Erstausgabe ?? 1922).

Kippenberg 1997
Hans G. Kippenberg, Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne, München 1997.

Kirchhoff 1993
Jochen Kirchhoff, Giordano Bruno, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt, Reinbek bei Hamburg 1993.

Kirchner/Klansk/Kleinschmidt 2002
Hartmut Kirchner/Maria Klansk/Erich Kleinschmidt (Hg.), Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900, Köln/Weimar/Wien 2002.

Klages 1922
Ludwig Klages, Vom kosmogonischen Eros, München 1922.

Klages 1926
Ludwig Klages, Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches, Leipzig 1926.

Klee 1920
Paul Klee, Kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis, in: Kasimir Edschmid (Hg.), Schöpferische Konfessionen, Berlin 1920, S. 61 - 67.

Lacambre 1976
Geneviève Lacambre, Der Symbolismus in Europa. Historische Notizen, in: Bettina Spaanstra-Polak (Hg.), Symbolismus in Europa (Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 20. 03. bis 09. 05. 1976), Baden-Baden 1976, S. 21 - 26.

Lissmann 1998
Konrad Paul Lissmann, Philosophie der Modernen Kunst. Eine Einführung, Wien 1998.

Mader 1996a
Johann Mader, Von der Romantik zur Post-Moderne. Einführung in die Philosophie, Bd. 1 (Von Parmenides bis Hegel) Wien 1996.

Mader 1996b
Johann Mader, Von der Romantik zur Post-Moderne. Einführung in die Philosophie, Bd. 2 (Von der Romantik zur Postmoderne), Wien 1996.

Mann 2002
Thomas Mann, Okkulte Erlebnisse, in: Hermann Kurzke/Eckhard Heftrich (Hg.), Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher (Kommentar. Essays II, 1914 - 1926), Berlin u. a. 2002.

Marx 2007
Karl Marx, Kritik der Religion, in: Stephan Schlensog (Hg.), Denkanstöße zum Glauben, München 2007, S. 131 - 132.

Maurer 1984
Evan Maurer, Dada und Surrealismus, in: William Stanley Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, New York 27. 09. 1984 bis 15. 01. 1985; Detroit Institute of Arts 27. 02 bis 29. 05. 1985; Dallas Museum of Art 23. 06. bis 01. 09. 1985), München 1984, S. 546 – 607.

Moeller 2002
Magdalena M. Moeller, Der Blaue Reiter, Köln 2002.

Müller/Naumann 1996
Wolfgang Müller/Uwe Naumann (Hg.), Charles Darwin, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Johannes Hemleben, Hamburg 1996.

Nietzsche 1954
Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, Karl Schlechta (Hg.), Bd. 2, München 1954.

Nietzsche 1980
Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke, (Kritische Studienausgabe), Bd. 1, München 1980.

Oberchristl 2010
Monika Oberchristl, Biografie Alfred Kubin. Ergänzt durch autobiografische Zitate, in: Peter Assmann/Dies. (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959). Bilder des Phantastischen, München/Wien 2010, S. 117 - 126.

Okuda 2005
Osamu Okuda, „Diesseitig bin ich gar nicht fassbar“. Paul Klee und die Esoterik, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke- Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 57 - 64.

Onfray 2006
Michel Onfray, Wir brauchen keinen Gott. Warum man jetzt Atheist sein muß, Aus dem Französischen von Bertold Galli. München 2006.

Raabe 1957
Paul Raabe, Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung, Mit Illustrationen von Alfred Kubin, Hamburg 1957.

Rapetti 1995
Rudolph Rapetti, From Anguish to Ecstasy. Symbolism and the Study of Hysteria, in: Lost Paradise. Symbolist Europe (Ausst.-Kat., The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 08. 06. bis 15. 10. 1995), Montreal 1995, S. 224 – 234.

Reventlow 2007
Franziska zu Reventlow, Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil, Berlin 2007 (Nachdruck der Erstausgabe München 1913).

Reynolds 2000
Simon Reynolds, Sehnsucht nach Arkadien, in: Ingrid Ehrhardt/Ders. (Hg.), SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 – 1920, München/London/New York 2000, S. 53.

Rilke 1950
Rainer Maria Rilke, Rainer Maria Rilke an Lotte Hepner am 08. 11. 1915, in: Ruth Sieber-Rilke/Karl Altheim (Hg.), Rainer Maria Rilke. Briefe 2. 1914 – 1926, Wiesbaden 1950.

Ringbom 1970
Sixten Ringbom, The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, Åbo 1970.

Roesermueller 1962
Wilhelm Otto Roesermueller, Der unveränderten Zweitauflage zum Geleit!, in: Herbert Fritsche, Kleines Lehrbuch der weißen Magie, Freiburg im Breisgau 1962, S. 10 – 12 (Nachdruck der Erstausgabe Prag 1934).

Rombold 2004
Günter Rombold, Bilder - Sprache der Religion, Münster 2004.

Russoli 1976
Franco Russoli, Der Symbolismus in Europa. Historische Notizen, in: Bettina Spaanstra-Polak (Hg.), Symbolismus in Europa (Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 20. 03. bis 09. 05. 1976), Baden-Baden 1976, S. 17 - 20.

Rümelin 2004
Christian Rümelin, Paul Klee. Leben und Werk, München 2004.

Schaeffler 1991
Richard Schaeffler, Schlusskapitel. Religiöse Kreativität und Säkularisierung in Europa seit der Aufklärung, in: Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen, Bd. 3/2 (Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart), Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1997, S. 410 - 448.

Schelling 1995
Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Schelling, Michaela Boenke (Hg.), München 1995.

Schmied 1978a
Wieland Schmied, Komplex und voller Gegensätze. Grundsätzliches zu Kubin, in: Otto Breicha (Hg.), Alfred Kubin. Weltgeflecht, Ein Kubin-Kompendium; Schriften und Bilder zu Leben und Werk; Mit 177 Bildern, München 1978, S. 7 - 11.

Schmied 1978b
Wieland Schmied, Das Leben, in: Otto Breicha (Hg.), Alfred Kubin. Weltgeflecht, Ein Kubin-Kompendium; Schriften und Bilder zu Leben und Werk; Mit 177 Bildern, München 1978, S. 13 - 33.

Schmied 1967
Wieland Schmied, Der Zeichner Alfred Kubin (Unter Mitwirkung der Graphischen Sammlung Albertina und des Oberösterreichischen Landesmuseums; Katalogbearbeitung von Alfred Marks; 12 Abbildungen im Text; 188 Bildtafeln), Salzburg 1967.

Scholer 2002
Othon Scholer, Der versunkene Kontinent oder die magisch-dämonischen Vorstellungen im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hg.), Hexenwahn. Ängste der Neuzeit (Ausst.-Kat., Deutsches Historisches Museum, Berlin 03. 05. bis 06. 08. 2002), Wolfratshausen 2002, S. 110 - 120.

Schröder 1985
Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Alfred Kubin. Leben ein Abgrund, Mit einer Einleitung von Klaus Albrecht Schröder, Wien/München 1985.

Schuré 1960
Edouard Schuré, Les grands initiés. Esquisse de l´histoire secrete des religions, Paris 1960 (Nachdruck der Erstausgabe Paris 1889).

Schurian/Grosenick 2005
Walter Schurian/Uta Grosenick, Phantastische Kunst, Köln u. a. 2005.

Schwinzer 2005
Ellen Schwinzer, Geheime Zeichen und Symbole. Ägyptische Hieroglyphen im Tempelherrenhaus-Tagebuch von Johanns Itten, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke- Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 99 - 106.

Shou 1910
Peryt Shou, Der Weltentag oder die große Periode des Lichts Manvantara in der abendländischen Philosophie und Dichtung. Zugleich als Einführung in die Schrift Das Mysterium der Zentralsonne, Leipzig 1910**.**

Silverman 1989
Debora L. Silverman, Art Nouveau in Fin-de-siecle France. Politics. Oschology and Style, Berkeley/Los Angeles/London 1989.

Simonis 2002
Linda Simonis, Bildende Kunst als Movens der literarischen Avantgarde. Text-Bild-Beziehungen im Werk Alfred Kubins, in: Hartmut Kirchner/Maria Klansk/Erich Kleinschmidt (Hg.), Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 249 - 270.

Spät 2010
Patrick Spät, Panpsychismus. Ein Lösungsvorschlag zum Leib-Seele-Problem, phil. Diss., Freiburg 2010, in: Freiburger Dokumentenserver, 2012 (24. 02. 2012) URL: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/7608/pdf/Dissertation_Patrick_Spaet.pdf.

Spengler 1918
Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte, Bd. 1, Wien/Leipzig 1918.

Stuckrad 2004
Kocku von Stuckrad, Was ist Esoterik? Kleine Geschichte des geheimen Wissens, München 2004.

Thomsen/Fischer 1980
Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (Hg.), Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980.

Tönnies 1926
Ferdinand Tönnis, Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie, Berlin 1926 (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1887).

Tuchman 1996
Maurice Tuchman, Verborgene Bedeutungen in der Abstrakten Kunst, in: Ders./Carel Blotkamp (Hg.), Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 – 1985 (Ausst.-Kat., Judi Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 23. 11. 1986 bis 08. 03. 1987; Museum of Contemporary Art, Chicago 17. 04. bis 19. 07. 1987; The Gemeentemuseum, Den Haag 01. 09. bis 22. 11. 1987), Stuttgart 1988, S. 17 - 61.

Urban 2003
Otto M. Urban, Alfred Kubin, Verbannter aus dem Land der Träumer, in: Ders. (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 9 - 70.

Varnedoe 1984
Kirk Varnedoe, Paul Gauguin, in: William Stanley Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausst.-Kat., Museum of Modern Art, New York 27. 09. 1984 bis 15. 01. 1985; Detroit Institute of Arts 27. 02 bis 29. 05. 1985; Dallas Museum of Art 23. 06. bis 01. 09. 1985), München 1984, S. 186 – 217.

Virtue 2008
Doreen Virtue, Wie oben, so unten. Die sieben Gesetze des Lebens. Eine Neubearbeitung des hermetischen Klassikers Das Kybalion, Aus dem Englischen von Nayoma de Haen, Burgrain 2008.

Voit 2005
Friedrich Voit, Karl Wolfskehl. Leben und Werk im Exil, Göttingen 2005.

Wagner 2005a
Christoph Wagner, Esoterische Hieroglyphen, in: Ders. (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 220.

Wagner 2005b
Christoph Wagner, Kosmische Visionen, in: Ders. (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 204.

Weber 1998
Max Weber, Gesamtausgabe (Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe), Helwig Schmidt-Glintzer (Hg.), Abt. 1 (Schriften und Reden), Bd. 19 (Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen Konfuzianismus und Taoismus, Schriften und Reden 1915 - 1920), Bd. 20 (Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen Hinduismus und Buddhismus, Schriften 1916 – 1920), Bd. 21 (Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen das antike Judentum, Schriften 1911 - 1920), Tübingen 1998.

Werkmeister 2010
Sven Werkmeister, Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900, München 2010.

Winkler 1949
Walter Winkler, Psychologie der Modernen Kunst, Tübingen 1949.

Wittlich 2003
Petr Wittlich, Die Last des Traumes, in: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S. 71 - 92.

Wolff/Wittstock 1990
Friedrich Wolff/Otto Wittstock, Latein und Griechisch im deutschen Wortschatz. Lehn- und Fremdwörter, Berlin 1990[6].

Wundt 1924
Max Wundt, Kant als Metaphysiker. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Philosophie im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1924.

Yates 1978
Frances A. Yates, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London u. a. 1978.

Zahn 1920
Leopold Zahn, Paul Klee. Leben, Wirkung, Geist, Potsdam 1920.

Zander 2007
Helmut Zander, Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis. 1884-1945, Bd. 1, Göttingen 2007.

Zimmermann 2005
Zimmermann, Reinhard, ›Der Bauhaus-Künstler Kandinsky – ein Esoteriker?‹. in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee (Ausst.-Kat., Gustav-Lübcke- Museum, Hamm 28. 08. 2005 bis 08. 01. 2006; Museum im Kulturspeicher, Würzburg 22. 01. bis 22. 04. 2006), Bielefeld 2005, S. 47 - 56.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Wieland Schmied, Der Zeichner Alfred Kubin (Unter Mitwirkung der Graphischen Sammlung Albertina und des Oberösterreichischen Landesmuseums; Katalogbearbeitung von Alfred Marks; 12 Abbildungen im Text; 188 Bildtafeln), Salzburg 1967, Tafel 36.

Abb. 2: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Tafel 8.

Abb. 3: Rudolf Leopold/Romana Schuler (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum Wien (Ausst.-Kat., Leopold-Museum, Wien 05. 10. 2002 bis 06. 01. 2003), Ostfildern-Ruit 2002., S. 92.

Abb. 4: Jonathan Black, Die geheime Geschichte der Welt. Geheimgesellschaften und das okkulte Wissen der Menschheit, Aus dem Englischen von Andrea Panster, München 2008, S. 31.

Abb. 5: Fritz von Herzmanovsky-Orlando/Alfred Kubin, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin. 1903 bis 1952, in: Michael Klein/Walter Methlagl (Hg.), Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte, Briefe, Dokumente, Bd. 7, Salzburg/Wien 1983, S. 61.

Abb. 6: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Tafel 16.

Abb. 7: Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005, Tafel 14.

Abb. 8: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959) (Ausst.-Kat., OÖ Landesgalerie, Linz 02. 03. bis 09. 04. 1995), Linz 1995, S. 237.

Abb. 9: Rudolf Leopold/Romana Schuler (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum Wien (Ausst.-Kat., Leopold-Museum, Wien 05. 10. 2002 bis 06. 01. 2003), Ostfildern-Ruit 2002, S. 71.

Abb. 10: Rudolf Leopold/Romana Schuler (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum Wien (Ausst.-Kat., Leopold-Museum, Wien 05. 10. 2002 bis 06. 01. 2003), Ostfildern-Ruit 2002, S. 74.

Abb. 11: Otto M. Urban (Hg.), Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion, (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 20. 09. 2004 bis 02. 5. 2004), Krumau 2003, S.78.

Abb. 12: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page_number=89&template_id=1&sort_order=1. (25.03.2012)

Abb. 13: Rudolf Leopold/Romana Schuler (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum Wien (Ausst.-Kat., Leopold-Museum, Wien 05. 10. 2002 bis 06. 01. 2003), Ostfildern-Ruit 2002, S. 76.

ABBILDUNGEN

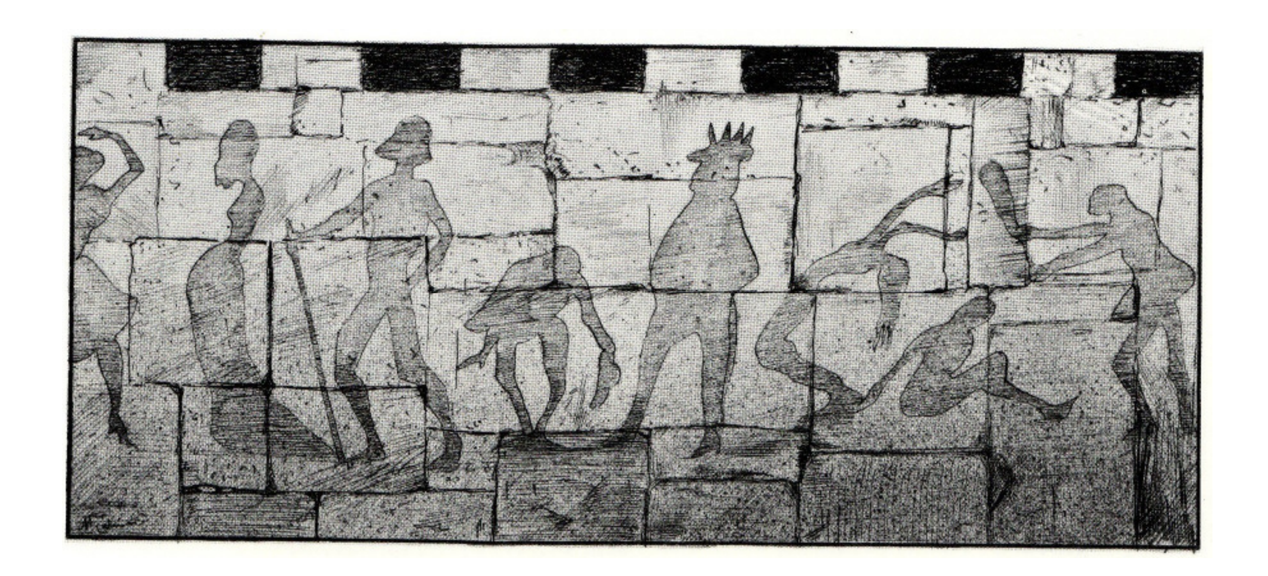


Abb. 1: Alfred Kubin, Schatten, um 1900, Tuschfeder, laviert, gespritzt, 37 x 30 cm (30 x 23), Kubin-Archiv, Kub. Nr. 591.

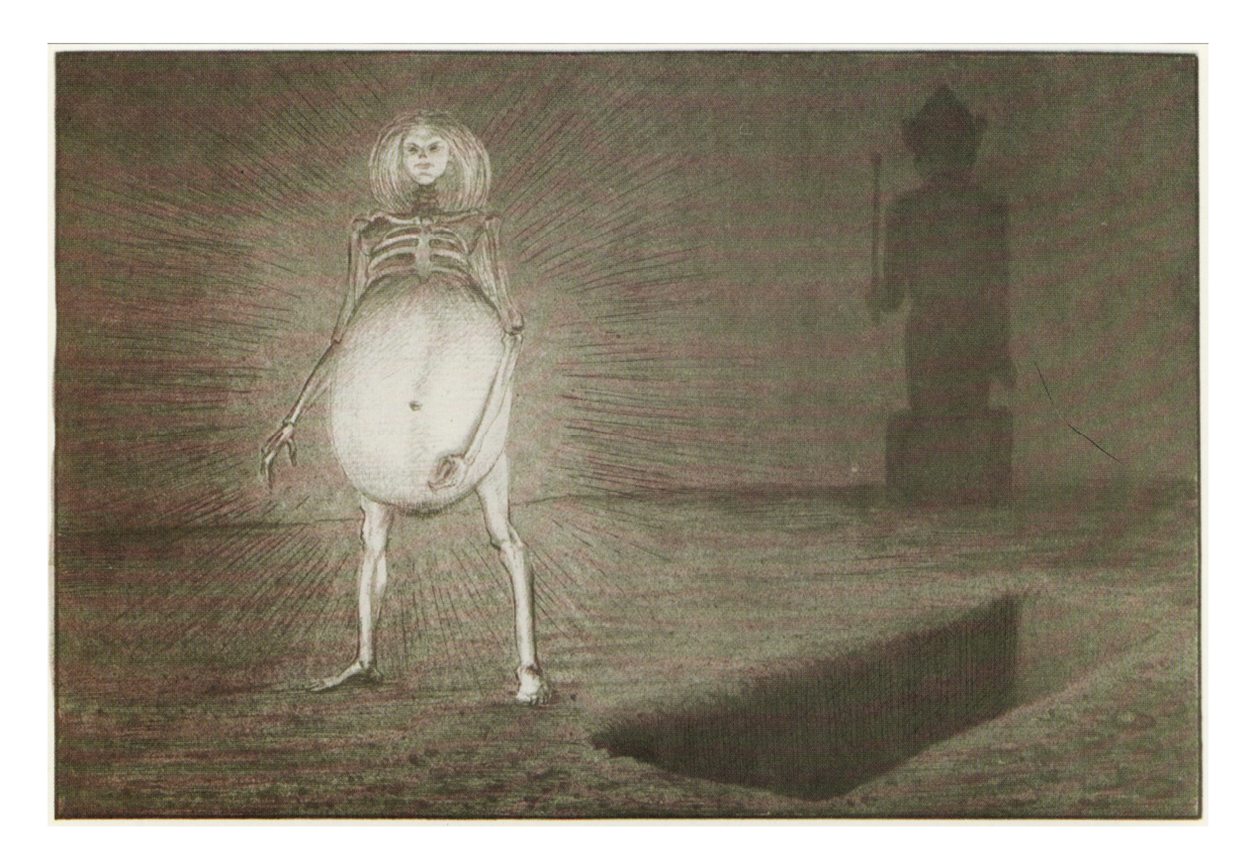


Abb. 2: Alfred Kubin, Das Ei, um 1901/02, Tuschfeder, braun und schwarz laviert, gespritzt, 31,5 x 39,2 cm (15,9 x 24,6), Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 33 213.



Abb. 3: Alfred Kubin, Im Mittelpunkt der Erde, 1903/04, Tuschfeder, aquarelliert, 33,5 x 24,8 cm, OÖ Landesmuseum.

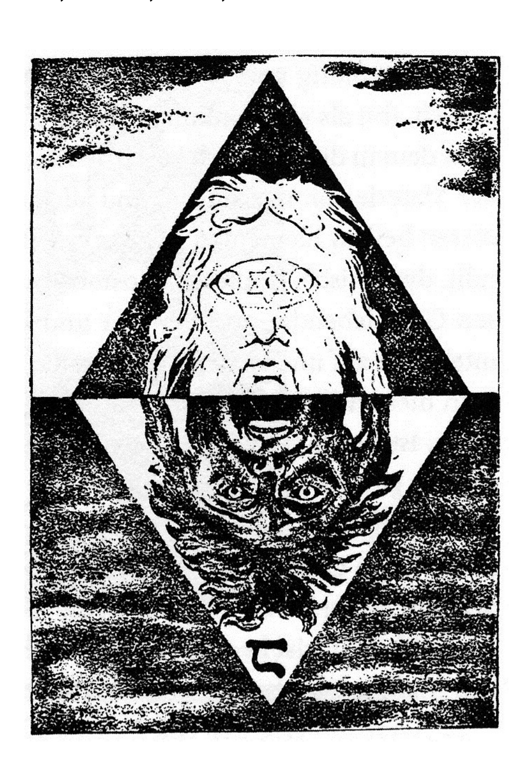


Abb. 4: Unbekannter Künstler, Kabbalistische Darstellung von Gott der über sich selbst reflektiert, 19. Jahrhundert, Maße und Standort unbekannt.



Abb. 5: Alfred Kubin, Der Kardinal, undatiert, Tuschfeder und Farbstift, 38,5 x 31 cm, Besitz der Neuen Galerie der Stadt Linz, K 344.

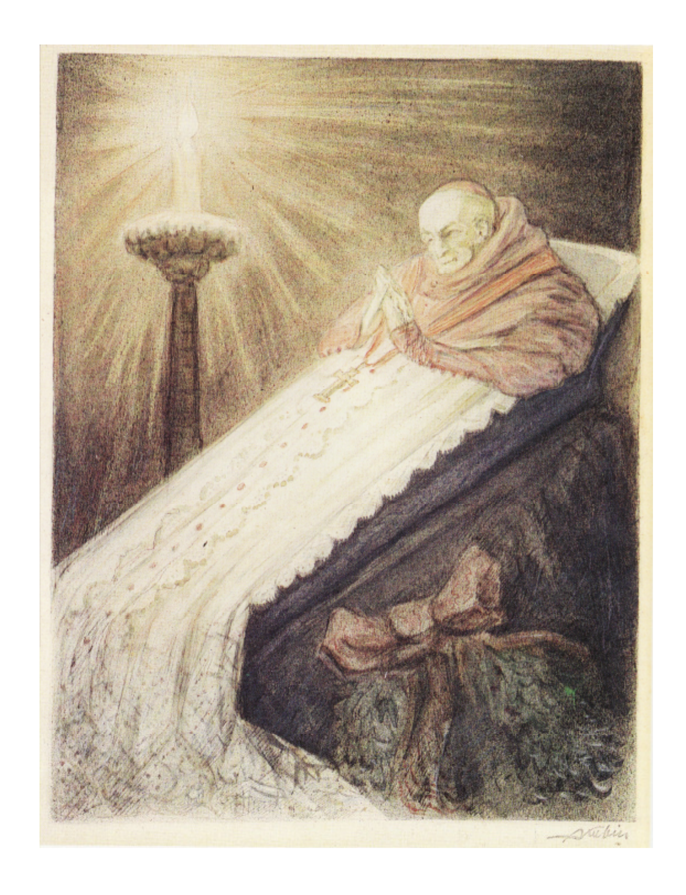


Abb. 6: Alfred Kubin, Der Kardinal, 1903/04, Tuschfeder, aquarelliert, gespritzt, 37 x 30 (30 x 23) cm, Kubin-Archiv, Kub. Nr. 591.



Abb. 7: Alfred Kubin, Die Aufbahrung/Die tote Geliebte, 1903, Tuschfeder, aquarelliert, 42,5 x 33,8 (38,4 x 28,5) cm, Kubin-Archiv, Kub. Nr. 589.



Abb. 8: Alfred Kubin, Radio, um 1920, Bleistiftzeichnung, Entwurf, 23 x 29,1 cm, OÖ Landesmuseum, Ha M 7818.



Abb. 9: Alfred Kubin, Hysterie, 1901, Tuschfeder, laviert, gespritzt, 31,5 x 39,2 cm, Sammlung Leopold Kat. Nr. 178.

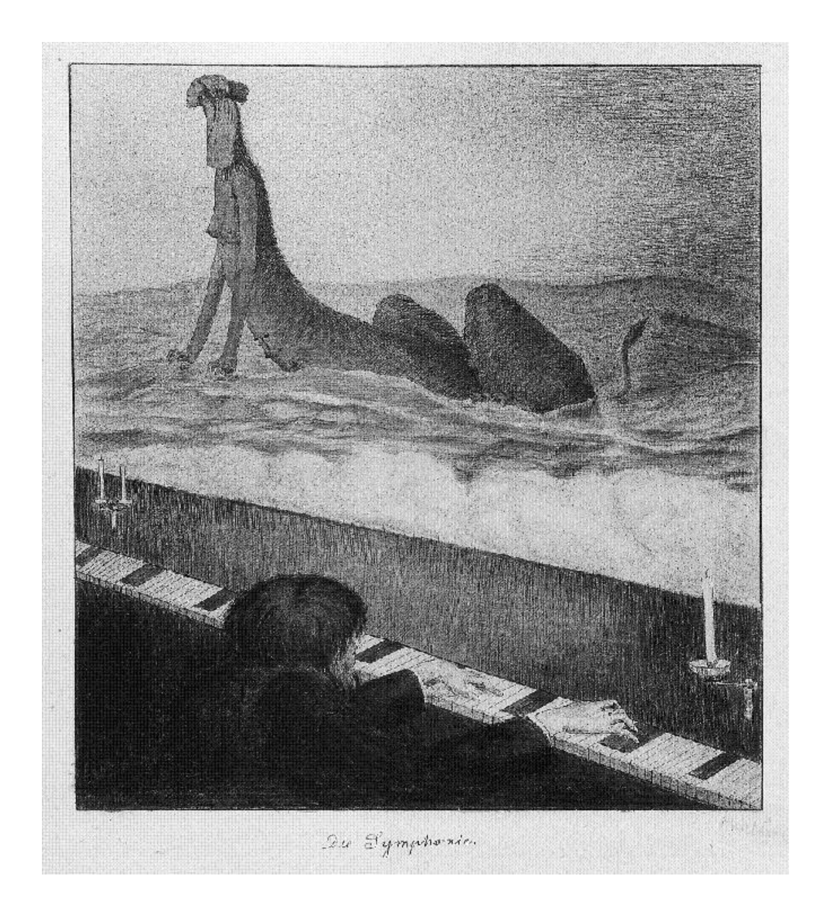


Abb. 10: Alfred Kubin, Symphonie, 1901/02, Tuschfeder, 32,7 x 35,9 cm, Sammlung Leopold Kat. Nr. 134.



Abb. 11: Max Klinger, Evokation, Brahmssymphonie, Opus XII, 1894, Radierung, Stich, Aquatinta, Schabkunst, 22 x 33,8 (29,2 x 35,7) cm, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 1957: 573 Ludwig Gutbier-Stiftung.

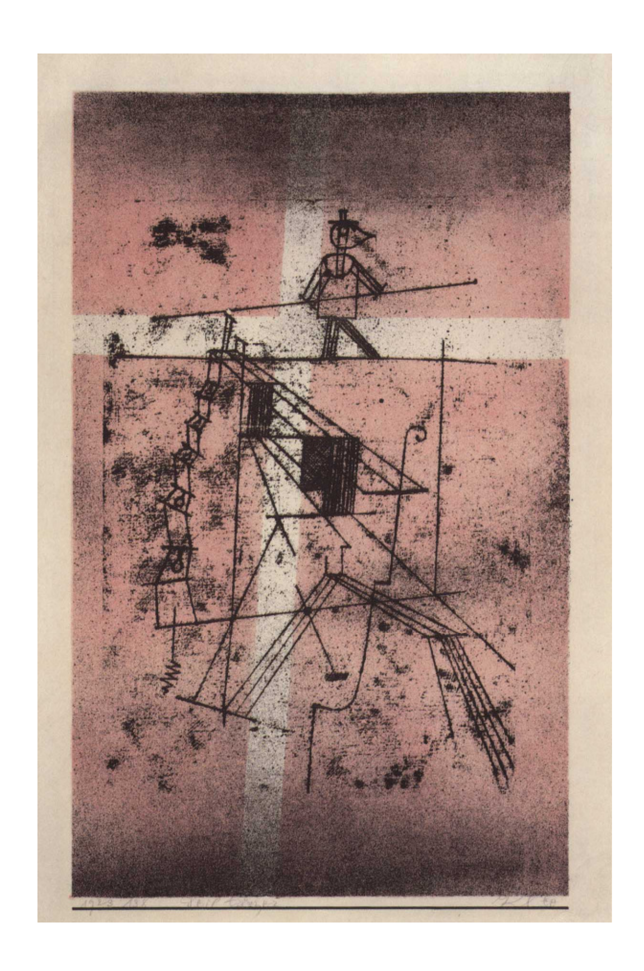


Abb. 12: Paul Klee, Seiltänzer, 1923, Farblithographie, 52,3 x 38,3 (20,5 x 15) cm, Privatbesitz.



Abb. 13: Alfred Kubin, Der Mensch, 1902, Tuschfeder, aquarelliert, gespritzt, 36,5 x 31,7 (27,6 x 27,2), Sammlung Leopold Kat. Nr. 173.

LEBENSLAUF DER VERFASSERIN

Katleen Jasmin LUGER



PERSÖNLICHE DATEN

Geboren am	15. Februar 1985
Geburtsort	Schärding am Inn
Staatsangehörigkeit	Österreich
Akadem. Grad	Bakk. phil.

SCHULBILDUNG

\`91 – \`95	Volksschule, Schärding
\`95 – \`03	Neusprachliches Bundesgymnasium, Schärding

STUDIUM

Okt. \`03 - Jul. \`04	Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Salzburg
Okt. \`04 – Okt. \`12	Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Wien
Okt. \`04 – Jul. \`09	Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaften, Universität Wien
Okt. \`05 – Jul. \`06	Institut für Kulturmanagement, Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
Okt. \`08 – Jän. \`09	Russisch an der Wirtschaftsuniversität Wien
Okt. \`10 -	Masterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaften, Universität Wien
Aug. \`11 – Okt. \`11	Scientific Research, San Francisco, CA

STUDIENSCHWERPUNKTE

- Moderne & Zeitgenössische Kunst
- Film, Fotografie, Architektur
- Ausstellungsmanagement
- Public Relations & Werbung

INHALTSANGABE

Die enge Verbindung des Graphikers und Zeichners Alfred Kubin zur avantgardistischen Moderne, ob zum Blauen Reiter in München, dem Bauhaus in Weimar und später Dessau, sowie den Künstler- und Literatenzirkeln in Berlin, Wien, Paris oder Prag, erfährt durch einen Forschungsansatz am Esoterischen eine erhebliche Beleuchtung.

Die den Avantgardisten erklärte Solidarität und seine intensive, in späteren Jahren meist briefliche Korrespondenz mit deren Größen, speiste sich ebenso wenig aus der nach 1906 stetig abnehmenden persönlichen Präsenz des Künstlers wie aus einer gemeinsamen Anlage im Gestalterischen, dem Stofflichen der Kunst. Vielmehr war es ein gemeinsamer weltanschaulicher Hintergrund, eine geistige Übereinstimmung im Hinblick auf die Theorie der Kunst beziehungsweise die beobachtbare Tendenz, das Immaterielle in der Kunst im Rahmen der individuellen Entwicklungen zum Ausdruck zu bringen.

Der maßgebliche Einfluss des Esoterischen auf die Herausbildung einer vergeistigen Kunst, die unter anderem in die Abstraktion mündete, wurde von der Fachliteratur bereits zahlreich belegt und trifft symptomatisch auf jene Künstler zu, mit denen Alfred Kubin in innigem, geistigen wie künstlerischen Austausch gestanden hatte.

Die Relevanz einer konkreten Darlegung esoterischer Gedanken, die in Leben und Werk Alfred Kubins auf einem erkenntnisorientierten Streben nach Synthese der Anschauungsbereiche von Wissenschaft, Religion und Magie basierten, wurde bislang offenkundig als zu gering erachtet. Anerkennung findet Kubins Hang zur anderen Seite der menschlichen Vernunft, seine Vorliebe für das Seelische, das nicht der Rationalität unterstellt ist und somit die Möglichkeit bietet, der Konformität zu entgehen. Hinweise gehen jedoch nicht über bloße Vermutungen hinaus, esoterisch-okkulte Ursprünge hinter der Weltanschauung des Künstlers und seiner Kunsttheorie für möglich zu halten. Aus diesem Grund ist es der vorliegenden Untersuchung ein Anliegen, den Niederschlag der esoterischen Dimension in Leben und Werk des Künstlers darzustellen.

ABSTRACT

„Study on the esoteric dimension in life and works of Alfred Kubin“

In fact the strong association of Alfred Kubin as an illustrator and graphic artist to the vanguard of the Modern Art, no matter if to the group Der Blaue Reiter in Munich, to these ones engaged in the Bauhaus in Weimar and later on in Dessau, as well as to various circles of artists and literary figures in Berlin, Vienna, Paris and Prague, is revealed in a different light when explained through an esoteric research approach.

More than any other reason for Kubins solidarity to the artistic vanguard of these days, the common philosophy of life has to be mentioned as well as their focus which had been drawn on a mental correspondence regarding the artistic theories respectively the bias to show the immaterial within the individual artistic progress.

The significant influence of the esoteric aspect on the development of a new, more spiritually based art is overwhelming and has been proved by various studies especially for those artists which maintained a strong connection to Alfred Kubin.

The artist is known for his addiction to the other side of human rationality as well as for his predilection for the sphere of the soul, an organ of experience not subordinated to rationality which reveals the opportunity to escape from conformity. Nevertheless references aren´t deliberating about whether speculations in an esoteric-occult background of Kubin are an established truth.

So far the relevance of a proper demonstration has been missing, showing that Kubin cherished esoteric theories more than a simple source of inspiration for his art. Out of consideration that he was guided by epistemic ambitions towards the synthesis of scientific, religious and magical assumptions it´s the studies aim to point out the esoteric dimension in life and works of Alfred Kubin.